

EL CUERPO FEMENINO

COMO TERRITORIO DE PLACIDEZ Y CONFORT EN LA SEDENCIA



Andrés Fernando Caicedo Pineda

EL CUERPO FEMENINO COMO TERRITORIO DE PLACIDEZ Y CONFORT EN LA SEDENCIA

D.I Andrés Fernando Caicedo Pineda

Trabajo de grado para optar al título de
MAGÍSTER EN ESTÉTICA Y CREACIÓN

Asesor

Daniel Sánchez Arango



Pereira Risaralda

2018

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. CUERPO VIVO	9
1.1 GEOPOTICA DEL CUERPO	9
1.2 "BELLEZA" CUERPO MATEMÁTICO	11
1.3 CUERPO "BELLEZA OBJETUAL" ANÁLISIS GEOMÉTRICO DEL MOBILIARIO	17
Silla Viena (modelo 14) Micheal Thonet, 1859	18
Silla Argyle 1897 y Silla Hill House 1902, Charles Rennie Mackintosh	19
Silla Willow tea Room, Charles Rennie Mackintosh 1904	19
Silla MR Mies Van der Rohe, 1927	20
Silla Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929	21
Silla Chaise Longe, Le Corbusier, 1929	22
Silla BRNO, Mies Van der Rohe, 1929	22
Silla Barrel, Frank Lloyd Wright, 1937	23
Silla S.C. Johnson, Frank Lloyd Wright, 1938	23
Silla Plywood, Charles Eames, 1946	24
Silla Tulip, Eero Saarinen, 1957	24
 Capítulo 2. Cuerpo femenino y soporte	28
Prehistoria:	31
Antigüedad Egipto:	33
Antigüedad Grecia:	50
Antigüedad Roma:	34
 Edad media	36
Época Bizantina	36
Época románica	37
Época Gótica	38
 Edad Moderna Renacimiento	39
Edad Moderna Barroco	41
Rococó	43
Neoclásico	44
Edad Contemporánea Siglo XIX	46
Siglo XX y XXI	50

Tabla de contenido

Capítulo 3. Cuerpo Social	59
3.1 El cuerpo como objeto de deseo	59
1.2 El Mito de Pigmaleon y Galatea	63
Capítulo 4. Propuesta formal de la obra	67
4.1 Entrada a los terrenos de la creación estética	67
4.2 Propuestas de creación: Entre lo funcional y simbólico	75
4.3 Metodología de diseño para la creación estética	75
1. Selección de imágenes del archivo fotográfico según tipologías morfológicas relacionadas con las posturas.	75
2. Análisis geométrico de la corporalidad femenina para establecer el diseño básico	76
3. Modelado de la figura humana e interpretación de los detalles tridimensionales corporales.	76
4. Transición Antropomórfica del cuerpo femenino al objeto de diseño (estudio a partir de la realización de bocetos Iniciales).	77
5. Definir proporción Aurea del Objeto para establecen formas y dimensiones:	78
6. Elaboración de modelos y prototipos donde se definen detalles de diseño:	80
7. Modelado CAD 3D para el diseño de detalle (Medidas y materiales)	81
8. Selección de la alternativa (CONVERGENCIA).	87
9. Ajustes y presentación de cambios	89
Propuesta Final	91
Bibliografía	94

Lista de Figuras

- Figura 1 El portador de la lanza escultura de Policleto
Figura 2 Análisis de Poseidón de Artemisión
Figura 3 Hombre inscrito en un círculo, Alberto Durero posterior a 1521.
Figura 4 Figura humana en un círculo, proporciones ilustrativas, Leonardo Da vinci, 1485 - 1490.
Figura 5 Secuencia de Fibonacci – Espiral Aureo comparado con Lenguaje algebraico actual
Figura 6 El nacimiento de Venus Sandro Botticelli (1445-1510).
Figura 7 La Mona Lisa Leonardo Da Vinci
Figura 8 Eluard Gala por Salvador Dalí, haciendo uso de la figura pentagonal
Figura 9 Semitaza gigante volante, con anexo inexplicable Dali 1946
Figura 10 Comparación de la proporción aurea esculturas Griegas
Figura 11 Comparación de las proporciones faciales dibujos de Da Vinci y Durero
Figura 12 Comparación de las proporciones faciales Dimask 3.0
Figura 13 Silla Viena (modelo 14) Micheal Thonet, 1859
Figura 14 Silla Argyle 1897 y Silla Hill House 1902, Charles Rennie Mackintosh
Figura 15 Silla Willow tea Room, Charles Rennie Mackintosh 1904
Figura 16 Modelos de silla Salones de Té Willow
Figura 17 Silla MR Mies Van der Rohe, 1927
Figura 18 Silla Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929
Figura 19 Construcción estructural geométrica y proporción de la curva
Figura 20 Proporción de la curva
Figura 21 Silla Chaise Longue, Le Corbusier, 1929
Figura 22 Silla BRNO, Mies Van der Rohe, 1929
Figura 23 Silla BRNO, Mies Van der Rohe, 1929 - relaciones de proporción con las medidas áureas
Figura 24 Silla Barrel, Frank Lloyd Wright, 1937
Figura 25 Silla S.C. Johnson, Frank Lloyd Wright, 1938 - relaciones de proporción con las medidas áureas
Figura 26 Silla S.C. Johnson, Frank Lloyd Wright, 1938
Figura 27 Proyecto de mobiliario par alas oficinas S.C Johnson en Racine Wisconsin EUA
Figura 28 El diagrama de la Silla S.C. Johnson, Frank Lloyd Wright encaja en un rectángulo aureo
Figura 29 Silla Plywood, Charles Eames, 1946
Figura 30 Silla Plywood, Charles Eames, 1946 - relaciones de proporción con las medidas áureas
Figura 31 Silla Tulip, Eero Saarinen, 1957 - relaciones de proporción con las medidas áureas
Figura 32 Silla Tulip, Eero Saarinen, 1957
Figura 33 Genética de las sillas
Figura 34 ornamentos de las venus de Willendorf
Figura 35 Formaciones de piedra Machu Picchu
Figura 36 posiciones adoptadas por las mujeres indígenas IZQ. Jalisco cultura tumba de tiro- DER Jalisco, Estilo Ameca Etzatlán
Figura 37 . Micerinos y la reina Jamerarnebty. Museo de Boston
Figura 38 Indígena Guaiaca sentado en cuclillas, Venezuela 1969

Lista de Figuras

- Figura 39 Estatua de madera pintada del antiguo Egipto, escondida en el Museo Metropolitano de Arte
- Figura 40 Silla Egipcia – mobiliario de lujo
- Figura 41 Representación de sillón en arte egipcio
- Figura 42 Sillón egipcio. Tumba de Tutankamon
- Figura 43 Estatua de madera pintada del antiguo Egipto, Museo Metropolitano de Arte
- Figura 44 La Venus de Cnido
- Figura 45 Persefone en su trono 480 a.c Museo de Berlín
- Figura 46 Klismos Sillón clásico Griego
- Figura 47 Silla Klismos siglo V a.c Museo Met New York
- Figura 48 Las tres gracias
- Figura 49 actividades domésticas que ejercían las mujeres
- Figura 50 Mosaico y pintura mujer antigua roma.
- Figura 51 Mujer Medieval época Bizantina
- Figura 52 Relación de oficios realizados por las mujeres y el mobiliario de trabajo
- Figura 53 Silla románica siglo XIII
- Figura 54 Strawberry Hill por Richard Bentley
- Figura 55 Vestimenta y accesorios de las mujeres de la época gótica
- Figura 56 Las tres gracias Rafael Sanzio, 1505
- Figura 57 “cassone” con el escudo de la familia Strozzi, siglo XV
- Figura 58 Silla Caquetoire París, Museo del Louvre
- Figura 59 Artemisia Gentilleschi, “Cleopatra”
- Figura 60 Bergere marquise o canapé
- Figura 61 Retrato marquesa de Pompadour 1788
- Figura 62 Mujer sentada tocando la espineta”
- Figura 65 Alexandre Jacques Chantron, Francia
- Figura 66 Leda y el Cisne François Boucher
- Figura 63 François Boucher, Francia 1752
- Figura 64 Jean Fragonard Joven mujer jugando con perro
- Figura 67 silla y cama “duchesse”
- Figura 68 Las tres Gracias Antonio Canova 1817
- Figura 69 Jacques-Louis David, Madame Récamier (1800)
- Figura 70 Bonaparte como “Venus” Antonio Canova 1808
- Figura 72 François Gérard, Madame Récamier (1805)
- Figura 72 Francisco de Goya, Retrato de la condesa de Chinchón (1800)
- Figura 73 Diseño Louis Delanois, Silla Medallón (1769)
- Figura 74 Eugène Delacroix - La mujer de las medias blancas. 1825)
- Figura 75 La maja desnuda Francisco de Goya 1800
- Figura 76 Gustav Klimt. La “femme fatale”
- Figura 77 Alfons Mucha “Galería misterio” 1939
- Figura 78 Serie mobiliario “Art Nouveau”
- Figura 79 François-Rupert Carabin (1862-1932)
- Figura 82 Mies Van de Rohe 1929
- Figura 80 Marcel brehuer 1925
- Figura 81 Le Corbusier 1928
- Figura 84 Roger Wilkerson, Simple times 1953
- Figura 84 Douglas Aircraft Company, California 1942

Lista de Figuras

- Figura 85 Magazin “Advert Lucky Strike” 1960
- Figura 86 Playboy magazine Octubre 1958
- Figura 87 Lili St. Cyr bailarina de striptease
- Figura 88 Lili St. Cyr
- Figura 89 Gil Elvgren 1960
- Figura 90 Retrato icónico 1963 de Christine Keeler.
- Figura 91 Serie De Imágenes Publicitarias De Grupo
- Figura 92 Revista Nova
- Figura 93 Silla Pantón 1960
- Figura 94 STORZ & PALMER POLSTERMOEBEL 1962 & Silla K3 "Heart Cone" 1959
- Figura 95 Serie de trabajos Verner Pantón
- Figura 96 Sofá Bocca Studio 65
- Figura 97 "Mae West lips" Salvador Dalí & silla Leda
- Figura 98 La Chaise
- Figura 99 Fig. "Floating Figure"
- Figura 100 Human Furniture
- Figura 101 Henry Moore, Bridge Prop, 1963 & Reclining Figure, 1945
- Figura 102 Alexander Grahovsky
- Figura 103 Alexander Grahovsky
- Figura 104 Bernini. El rapto de Proserpina 1622
- Figura 105 Xanath Lammoglia, Adela Chair 2009
- Figura 106 Representación publicitaria de la mujer
- Figura 107 John De Andrea, El escultor y su modelo
- Figura 108 Die Puppe Tate Gallery
- Figura 109 “Chair” Allen Jones 1969
- Figura 110 Cross Legged - Vladimir Tsesler
- Figura 111 Marilyn Two Seat Sofa - Rafaela Luís
- Figura 112 Cartografía de la ruta de creación
- Figura 113 Objeto escultórico “Lámpara Corset”
- Figura 114 Infografía “Taller de creación”
- Figura 115 “Silla Bettie”
- Figura 116 “B & W Nudes” Lalit Rastogi 2014
- Figura 117 “Bodyscapes” Anton belovodchenko 2010
- Figura 118 “Wacław Wantuch”
- Figura 119 “Roy Whiddon”
- Figura 120 tipologías morfológicas relacionadas con las posturas
- Figura 121 Análisis geométrico de la corporalidad femenina
- Figura 122 Se realiza un proceso rápido de modelado en arcilla para apropiar los detalles de forma y proporción
- Figura 123 transición Antropomórfica del cuerpo femenino al objeto de diseño
- Figura 124 Fotografía Ryan ochsner 2015
- Figura 125 Fotografía Elena Vasilieva
- Figura 126 Fotografía Mark Seliger 2018

Introducción

En nuestro mundo material cobra cada vez más importancia el hecho de que el diseño tenga una marcada connotación cultural y creativa con la cual combatir los efectos nocivos de la homogeneidad y la globalización, de allí que aparezca una oportunidad al mixturar diseño y arte para experimentar con nuevas ideas que den lugar a propuestas que permitan reflexionar alrededor del carácter emocional y geométrico de los objetos, de modo que una práctica expresiva se concrete en una realidad con función precisa.

La investigación plantea elementos afines entre arte y diseño industrial, presentando relaciones históricas entre un presente y un pasado que entabla temas en común desde las primeras manifestaciones artísticas rituales y las prácticas humanas operativas de origen técnico que suplían necesidades naturales, hasta la lógica de una sociedad que no se conforma con lo “posible” sino que su vitalidad es sostenida ahora por la búsqueda de lo “ideal” y las representaciones que existen por intentar colmar no solo las necesidades si no también los nuevos enfoques que propone el diseño por generar con los objetos diferentes reflexiones, expectativas sociales y experiencias de uso, a pesar de que el diseño de productos se relaciona con la funcionalidad y la producción industrial y no con la idea de realizar objetos de aspiraciones artísticas.

Desde esta perspectiva el trabajo busca evidenciar la relación del diseño industrial en la configuración matérica de una silla que vincule al cuerpo femenino y su sensualidad como tema de impulso creativo, abriéndose un camino para indagar por el objeto como un tercer cuerpo que invita al encuentro entre el objeto cuerpo estructuralmente racionalizado, y el cuerpo superficial que se representa con las posibilidades simbólicas marcadas por la sensualidad y la curva. El tercer cuerpo se toma analógicamente desde la idea del físico Albert Einstein (2011) “que a pesar de que dos cuerpos sólidos puedan tocarse o estar distantes el uno del otro, en medio de estos se sitúa un tercer cuerpo que los llena sin alterarlos” (pág. 277).

Físicamente esta noción habla del espacio como un elemento presente y real, que desde el punto de vista de la investigación se entiende como la sustancia existente que resulta a partir de la correspondencia entre los elementos técnicos estructurales en contraste con los aspectos morfológicos femeninos que se representan a través de las superficies curvas y continuas. Un elemento que no afecta el objeto, si no por el contrario en ese espacio de entre cuerpos es capaz de inducir a la reflexión estética generando un discurso textualizable mediante un soporte físico de naturaleza tridimensional. Al acercar aquello que se hallaba separado, o distanciado “forma – función” por medio de un constructo sensible de carácter estético, es posible configurar una forma portadora de mensajes y significados reconociéndose en el objeto una representación material del concepto que durante el ejercicio creativo permite mostrar la transición desde la figura femenina al producto de diseño.

*cuerpo y el alma y toda la poesía de la filosofía natural están encarnadas en el
concepto de belleza matemática*

D'Arcy Thompson

CAPÍTULO 1. CUERPO VIVO

La definición de cuerpo depende de una serie de perfiles. (Español Latino, 1950) “Corpus-oris “cuerpo; corpulencia, gordura (corpus amittere, adelgazar)// Substancia elemento, lo esencial// Persona, individuo// Cadáver alma (de un difunto)// Conjunto (corpus nullum civitatis ese no tener estado organizado)” (pág. 115). El cuerpo está conformado internamente por huesos, piel, vísceras y elementos químicos que funcionan en sincronía como un sistema, continuamente está sometido a procesos de ordenación y reordenación que lo alteran con el paso del tiempo, nunca se mantiene idéntico y constantemente varía de estado de equilibrio al desequilibrio alternando períodos antagónicos entre la salud y la enfermedad el bienestar y malestar, hambre y saciedad, cansancio y descanso, fertilidad y esterilidad, juventud y vejez pues la existencia descarnada no existe. El cuerpo es propio y nos individualiza, pero también es lo común a todos los seres vivos; como señala (Merleau-Ponty, 1975) “el cuerpo es una trascendencia volcada hacia el exterior” (pág. 109). Al nacer nos situamos en el mundo como mujer o como hombre, la vida nos va modelando a través de las vivencias que son articuladas desde una perspectiva sexuada, estableciendo relaciones individuo mundo de identidad de género guiadas por los procesos de educación y socialización a los que somos sometidos desde la infancia.

1.1 GEOPoETICA DEL CUERPO

Se percibe el tiempo queriendo control sobre él, se calcula en horas, minutos y segundos, se reduce en entornos con el afán de explicar el paso por la vida, que se mantiene dentro de la tensión y ruptura en el momento del nacimiento. Al cortar el hilo que nos mantiene por nueve meses unidos, se transita de ser unidad a ser seres que están en un solo cuerpo, seres discontinuos e individuales, desde este momento queremos volver al origen pero significaría detener una herida, restaurar una unidad que estaba en contacto punto por punto con el cuerpo que lo contiene, nuestra madre.

Uno de los rasgos característicos de la naturaleza femenina es la posibilidad de dar a luz situándose dentro de lo singular y lo plural, el gestar es la posibilidad de crear en su interior y dar vida a individuos de ambos sexos, La madre tierra “gea” es alegoría de un cuerpo que comunica la interioridad y exterioridad al feto el cual percibe sonidos, vibraciones y sensaciones a medida que su cuerpo se amolda a la vida, la maternidad como cuerpo creador de materia capaz de originar otro cuerpo único y diferente a todos los demás, ambos tienen un vínculo que los une y los separa experimentando cambios propios y ajenos causados por la presencia de otro ser en las entrañas.

“En el principio se oyen los murmullos del líquido amniótico. En esos momentos mi pequeño cuerpo está nadando en aguas tibias, moviéndose con la lentitud propia de un alma impulsada por alientos muy leves. La carne gira lentamente en el elemento acuático como un planeta que evoluciona en un cosmos lejano, casi inmóvil, o como una medusa flácida en la oscuridad de los fondos submarinos, casi hierática. Sólo se ve turbada por la marca que traza en mis órganos el flujo de energías vitales. En el confinamiento de este universo salado, como pez de los orígenes o virtud marina encarnada, obedezco enteramente a los afectos, pulsiones, emociones y otros instintos de mi madre. Su sangre, su aliento, su ritmo obligan a mi sangre, a mi ritmo, a mi aliento. Evidencia de pero grullo; todos los cuerpos, masculinos y femeninos, proceden de esta inmersión primitiva en un vientre de mujer.

Hipótesis; todos los cuerpos, masculinos y femeninos, aspiran según un principio de modalidades confusas a los reencuentros con estas voluptuosidades primitivas, a esos momentos en los que la vida despunta, y triunfa exclusivamente la fuerza de las potencias vitales.

Siento las presiones del interior de la carne materna contra mi espalda, mis riñones, mi nuca, mis nalgas de niño llevado y suspendido en el agua; tengo memoria del limbo en mi fibra informada por la linfa, los nervios, los músculos; hay luces de camafeos rojas, rosas, naranjas, semejantes a los fuegos de las eclosiones planetarias o a las hogueras de las explosiones estelares; hay perfumes volátiles y fragancias infinitesimales, inscritos en la materia placentaria como esos olores marítimos que abisman felizmente el aire y el éter de las geografías costeras; se oyen ruidos sordos, graves, repetidos, dulces, ronroneos espesos de muy baja frecuencia; hay sonidos exteriores y movimientos interiores, está el oleaje de la fisiología materna y el rumor del mundo: entorno los párpados, vacilo con una lentitud extrema, modifico mi postura -y conozco mi primera erección. Es el principio de una larga historia desarrollada bajo el signo del eterno retorno (Michel, 1959., pág. 25)

El signo del eterno retorno expresado por el filósofo francés Michel Onfray se constituye por la heterogeneidad de un cuerpo que se reconcilia de manera cíclica permitiendo a la especie crear individuos capaces a su vez de reproducirse, la mujer participa en el encadenamiento del existir dentro de una intemporalidad suspendida que se regenera y resiste a la finitud humana. Desde el nacimiento se inicia un proceso de marchitamiento físico o más bien la vida va modelando y esculpiendo nuestro cuerpo mientras que atraviesa diversos lugares en la gea, desde el principio de nuestros días luchamos para volver al origen, volver a ser uno solo, lo buscamos cuando nos aproximamos a otros tratando de no estar solos, sentir y ser sentidos por otros dándole rienda suelta a la sensualidad y a la atracción como estrategia que logre afectar al otro, manteniendo vivo el instinto de supervivencia a través de otros que llevan sus mismos genes. El instinto de reproducción presente en todos los seres vivos trasciende dentro de las relaciones entre seres humanos, la sensualidad y el erotismo se hacen presentes, pues el amor sentimental también se abre al deseo carnal y a la pasión física, buscando entonces dejar un pedazo de nosotros en la otra persona marcando e imprimiendo nuestra huella que deje cicatriz y recuerde lo mucho que afectamos y fuimos afectados.

Para no estar solos o por lo menos no sentirlo, mente y cuerpo juegan en un nudo de situaciones que Jose Luis Pardo describe como el desvivirse por algo o por alguien,

“este morir se no significa para nada abrazar la muerte, ni necesariamente ir al paredón o a la cámara de gas: es, sí, un tormento, el del apasionado o el enamorado que se muere por tal cosa o por tal persona, una tentación, pero no un instante o una hora privilegiados, sino un cierto estado sostenido, (...), un tormento que puede ser ligero o ridículo” (Pardo, 1996, pág. 150)

Morirse y desvivirse por alguien es un estado que nos ata tanto a la vida como a la muerte, dejamos huella en el trasegar por el mundo evidenciando la lucha por no estar solos de no ser olvidados pues en la copresencia de cuerpos que al estar unidos por los afectos configuran el sentido de la vida, la esculpen, convirtiendo el cuerpo según (Mesa, 2010) en superficie de inscripción afectiva, un lugar de creación de la poiesis, de la geopoética del cuerpo (pág. 25).

1.2 “BELLEZA” CUERPO MATEMÁTICO

Durante muchos años los estudiosos de la estética y el arte no se han puesto de acuerdo con un canon de la belleza, teorías como la idealista de la existencia y la apriorística del conocimiento, influyeron sobre los escritos de Platón que fueron los primeros conceptos que quedaron incluidos dentro de la filosofía bajo formas de resúmenes, alusiones, metáforas y anuncios. En un sentido griego y estrictamente estético se consideraba la verdad el bien y lo bello como una triada que unía un conjunto completo. Eco & Michele, Citando a Platón aseguraron que este

...refutaría la postura de los sofistas porque para el somos prueba permanente de armonía que contienen ritmo y proporción, donde la verdadera belleza no solo se limita al cuerpo sino que se puede expresar a través del orden matemático y geométrico que los números pueden lograr en un concepto general del universo, en este sentido para Platón la belleza es una particularidad del hombre y una manifestación de su divinidad (Eco & Michele, 2004, pág. 48).

El término “estético” para Eduard Punset en su texto La Proporción Áurea presenta la siguiente definición:

“deriva del griego y su nombre se refería a las impresiones sensoriales que están relacionadas con el conocimiento de la belleza, sin embargo solo hasta el siglo VI a.c Pitágoras estrecha los vínculos entre matemáticas y belleza, buscando un número que pudiera delimitar la estructura microscópica de un cristal, la cantidad de hojas de una planta o incluso las proporciones de famosas pinturas conocidas en el arte y arquitectura . (Punset, 2011)

El arte a través de la historia se ha valido del número de oro para representar las obras más famosas, cabe citar varios de ellos quienes estuvieron fascinados por las posibilidades de composición, el escultor griego Policleto cuatro siglos antes de cristo fue un gran especialista en plasmar escultoricamente la belleza del cuerpo humano, su obra más celebrada fue el Doríforo o "Portador de lanza" (Figura 1); en su época fue considerado "el canon de belleza", el autor aplicó un sistema de proporciones de la figura humana que consideraba ideal porque encarnaba la proporción conforme a la cabeza como la séptima parte de la altura. Los artistas que buscan la máxima belleza y armonía en el cuerpo haciendo culto a los vencedores de los juegos olímpicos, con esto tratan de representar a la sociedad el ideal de perfección y plenitud en un cuerpo humano. Policleto estudia la armonía y el equilibrio a través del movimiento y la simetría lograda por opuestos, estudia la posición de los músculos que están relajados y los que se contraen, cuales están flexionados y cuales extendidos, que parte soportan los pesos y cuáles no, que partes se giran a un lado y al otro para reforzar la idea de vida con un concepto conocido como contraposto.

En la Figura 2. Se puede ver el análisis de Poseidón de Artemisión según el canon de Vitruvio es un perfecto ejemplo de la escultura clásica en el uso de la proporción, en este caso ya no sólo por el tamaño de la cabeza en relación al cuerpo, sino porque la estatua se inscribe en un perfecto cuadrado y, al tiempo, las manos y los pies tocan un círculo que tiene el ombligo como centro, de tal forma que la anchura que marcan los brazos es igual que la altura de la cabeza a los pies.

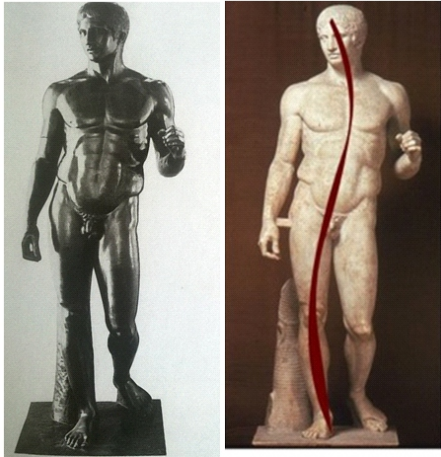


Figura 1 El portador de la lanza
escultura de Policleto

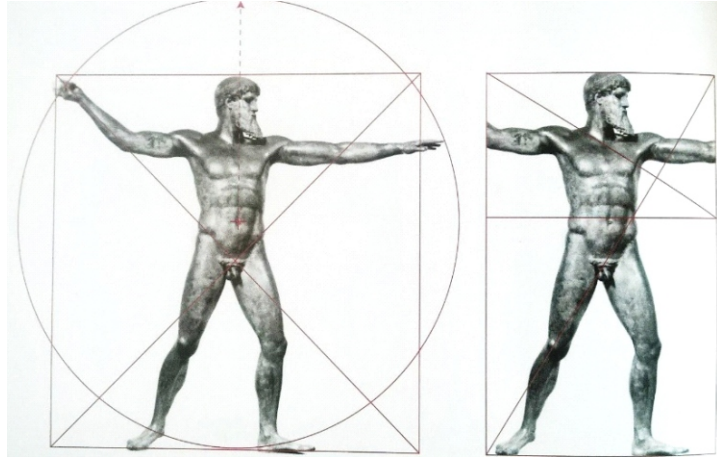


Figura 2 Análisis de Poseidón de Artemisión

Durante el renacimiento artistas como Leonardo Da Vinci y Alberto Durero ajustan claramente sus dibujos de la figura humana a las proporciones expuestas por Vitruvio, al superponerse las imágenes son prácticamente idénticas con excepción del rostro (ver Figura 3 y Figura 4), según Kimberly Elam:

Da Vinci ubica los rasgos faciales a las proporciones clásicas de la escultura grecolatina, Durero sin embargo utilizaba proporciones distintas que se caracteriza por la ubicación más baja de los rasgos faciales y por la altura de la frente, al igual que la línea que coincide con el límite superior de las cejas marcando la división del rostro por la mitad . (Elam, La geometría del diseño, 2014)

Dentro del portal PIJAMASURF, analizan el hombre de Vitrubio, concluyendo que es una de las imágenes más famosas del renacimiento, elaborado por Leonardo Davinci en 1490, esta muestra el estudio de las proporciones del rostro que deben ser una décima parte del cuerpo, la cabeza la octava parte del tórax, tratando de vincular el cuerpo humano a la arquitectura como un aspecto de su interpretación del lugar de la humanidad en el "plan global de las cosas", interpretación no exenta de simbolismo, ubica al ser humano en el centro del universo el cual tiene la capacidad que lo acercaba a la divinidad, la circunferencia representando el cosmos, y el cuadrado la tierra (PIJAMASURF, 2016).

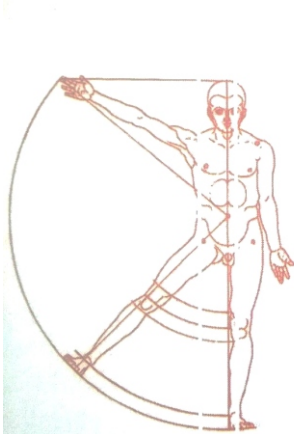


Figura 3 Hombre inscrito en un círculo,
Alberto Durero posterior a 1521.

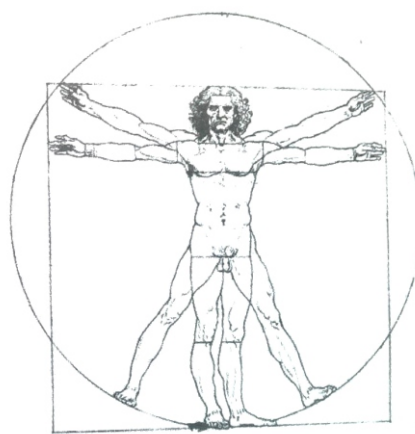


Figura 4 Figura humana en un círculo, proporciones
ilustrativas, Leonardo Da vinci, 1485 - 1490..

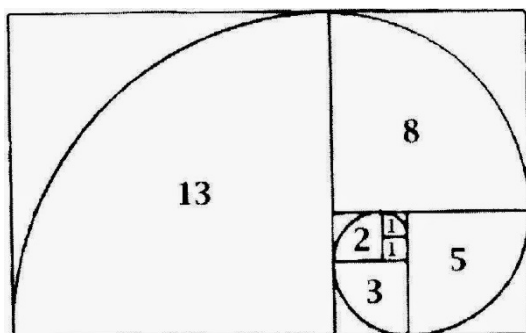
Los estudios del número Phi o también llamado el número de oro iniciaron por el matemático y padre de la geometría Euclides, luego fueron retomados por el italiano Leonardo Pisano más conocido como Fibonacci, la “secuencia de Fibonacci” se obtiene mediante la suma progresiva en una secuencia bastante simple $0+1 = 1+2 = 3+5 = 8+13 = 21+34=55$ (Figura 5) (Elam, La geometría del diseño, 2014) explica que “dividiendo cada termino en el número anterior y a partir del decimoquinto lugar de la serie, cualquiera dividido por su siguiente da como resultado cercano a 0,618 mientras que de cualquier número dividido por su anterior se acerca a 1.61818”.

El término sobre la divina proporción fue acuñado por el fraile Luca Bartolomeo de Pacioli quien estudio la espiral logarítmica que escondía la proporción aurea en las figuras geométricas, en la naturaleza, los patrones de crecimiento de seres vivos, las plantas y animales, la razón de considerarlo perfecto es que es posible reproducirlo hasta el infinito. Existió cierta obsesión por este número a finales del siglo XIX, el psicólogo alemán Gustav Fechner y el filósofo Francés Charles Lalo realizaron investigaciones a la respuesta humana sobre los estímulos estéticos y las proporciones denominadas “áureas”.

Gustav Fechner experimento con diversos objetos cotidianos para averiguar que la ratio media del rectángulo se acercara a 1.618 y el porque la mayoría de las personas sienten preferencia intuitiva por las formas rectangulares que se acercan a este número, normalmente el gusto por los objetos y la selección de los que tenían entre la base y la altura es una relación de 34:21 (Xavier, 2008, pág. 95).

A principios del siglo XX se extienden el estudio de proporción aurea y la belleza en los libros del escritor inglés Theodore Andreas Cook (1867 – 1928). Cook escribió Espirales en la naturaleza y el Arte, (1903) y las curvas de la vida (1914), intentando demostrar que Phi ϕ se encuentra tanto en la naturaleza como en el arte, así lo descubrió en la venus de Botticelli.

(Doczy, 1994) “El poder de la sección aurea para generar armonía se deriva de su capacidad única para integrar diferentes partes de un todo de manera que cada una de ellas conserve su propia identidad al tiempo que se integra en el patrón superior de ese todo”



$$\frac{x}{a} = \frac{a}{x-a} \Rightarrow x^2 - a \cdot x - a^2 = 0$$

Resolviendo:

$$x = \frac{a \pm \sqrt{a^2 + 4a^2}}{2} = \frac{a \cdot (1 \pm \sqrt{5})}{2}$$

Tomando la raíz positiva y para $a=1$,

$$x = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \approx 1,618033988... = \Phi$$

Figura 5 Secuencia de Fibonacci – Espiral Áurea comparado con Lenguaje algebraico actual



Figura 6 El nacimiento de Venus Sandro Botticelli (1445-1510).

El nacimiento de Venus se encuentra en la galería de los Uffizi que mide 278,5cm X 175,5cm medida que al ser dividida da como resultado se tiene 1,6144927 un número muy aproximado a Phi, las proporciones de la figura de la Venus también guardan entre la cabeza y el tórax AD – DC y las piernas con relación al ombligo AC - CB la misma razón aurea (Figura 6). Esta tradición fue renuente en los artistas del pasado pues estos requerían de un razonamiento previo a la ejecución, al calcular los espacios ubicando los elementos de manera óptima guardando relación armoniosa con la proporción del plano. Se cree que la Mona Lisa es otro ejemplo de la búsqueda de la belleza en el arte, Leonardo Da Vinci pudo haber usado la proporción aurea para generar mayor fijación del ojo sobre la pintura (Figura).

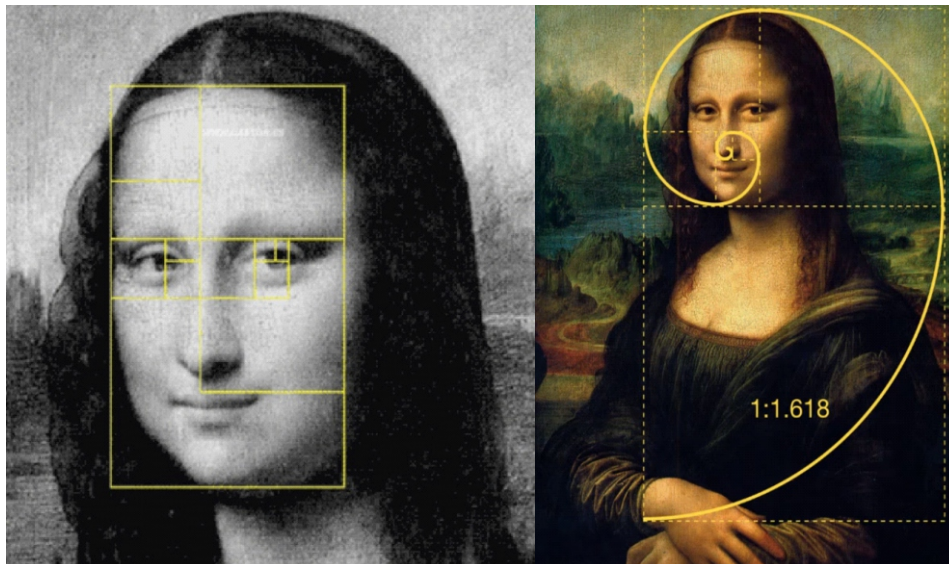


Figura 7 La Mona Lisa Leonardo Da Vinci.

Algunos artistas como Salvador Dalí estuvieron obsesionados por hallar la divina proporción en sus obras, asegura que “Dalí abandono el surrealismo en los años 40 para fundar un estilo denominado “el misticismo nuclear” (Pág. 127) que hablaba sobre la teoría cuántica de Max Plank, este movimiento entremezcla ciencia y la devoción por lo inexplicable, mientras que Dalí estaba fascinado por la teoría de la relatividad porque ofrecía la idea que la realidad no podía reducirse a un único flujo, en su pintura aplica las proporciones y lo titula con un extraño nombre “Semitaza gigante volante, con anexo inexplicable” de cinco metros de longitud 1946 (ver fig. 8), en esta obra Dalí juega a ocultar la profunda indagación estética que continua trabajando por muchos años alrededor de la geometría y la figura pentagonal representada en sus obras con el uso del segmento áureo. Dalí también estudio el mensaje matemático representado en el dodecaedro y las formas que se repiten en el universo, se aventura en la búsqueda del arquetipo vitrubiano y los estudios del matemático rumano Matila Ghyka quien es el que le enseña el uso de la figura pentagonal y la proporción de oro inmersa en su estructura, con esta información Dali pinta su propia divinidad cuando retrata a su musa y esposa Eluard Gala (Figura 8).

La belleza de un trozo de realidad es el grado de ritmo y armonía que una mente es capaz de percibir.

Jorge Wagensberg



Figura 8 Eluard Gala por Salvador Dalí, haciendo uso de la figura pentagonal

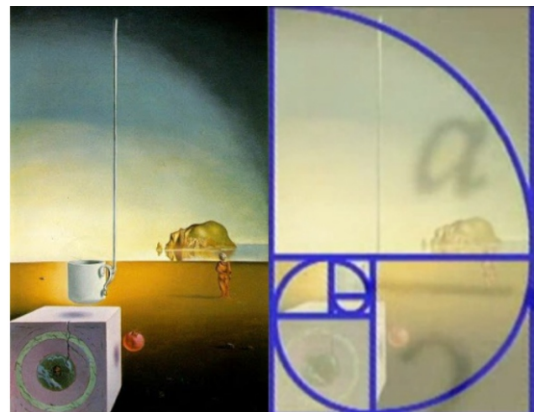
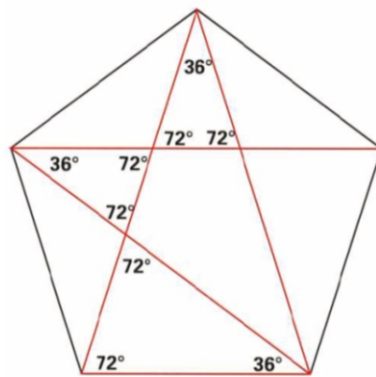


Figura 9 Semitaza gigante volante, con anexo inexplicable Dali 1946

Encontramos la belleza difícil de definir y clasificar, pues es relativa a los cánones de cada región y cultura, se puede decir que hay unos patrones físicos generales que en occidente nos resultan atractivos, la cara por ejemplo desde un punto de vista muy primitivo es símbolo de salud, algunos estudios muestran que los rostros y cuerpos más simétricos resultan los más atractivos para las personas, en las (Figura 10 Figura 11) se puede ver que la búsqueda por la belleza es un fenómeno común desde la antigüedad, los estudios de los artistas como Leonardo Davinci y Alberto Durero tratan de ajustar con total exactitud la proporción según su visión representativa del cuerpo y el rostro humano.

El trabajo del cirujano plástico Stephen Marquardt quien ha pasado más de 25 años buscando comprobar que la belleza física es un estándar que se aproxima una regla de proporcionalidad aurea, creó una máscara que aplicada sobre el rostro humano muestra el grado de simetría que tiene. La Máscara “Dimitrios” es un software llamado Dimask el cual permite aplicar el estándar de la belleza en una fotografía y calcular la simetría facial porcentualmente y ver qué tan aproximado esta de la perfecta proporción, al comparar diferentes rostros considerados a través de la historia como hermosos y simétricos (Marquardt, 2009) & (Januszczak, 2012)(Figura 12).).

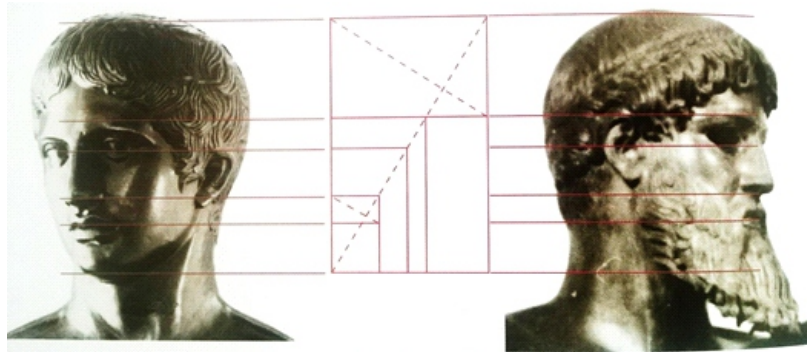


Figura 10 Comparación de la proporción aurea esculturas Griegas

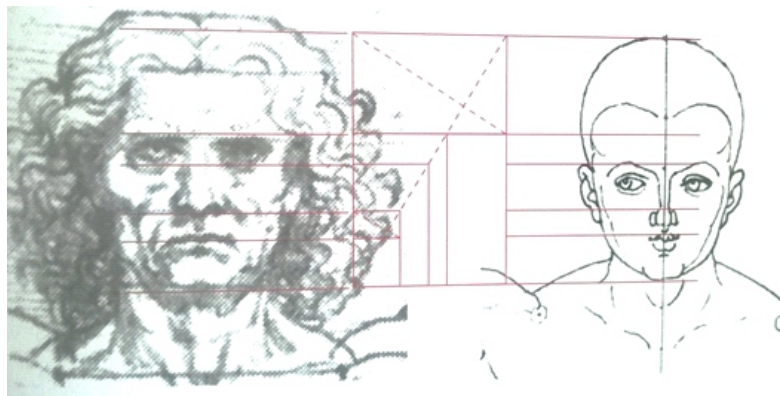


Figura 11 Comparación de las proporciones faciales dibujos de Da Vinci y Durero

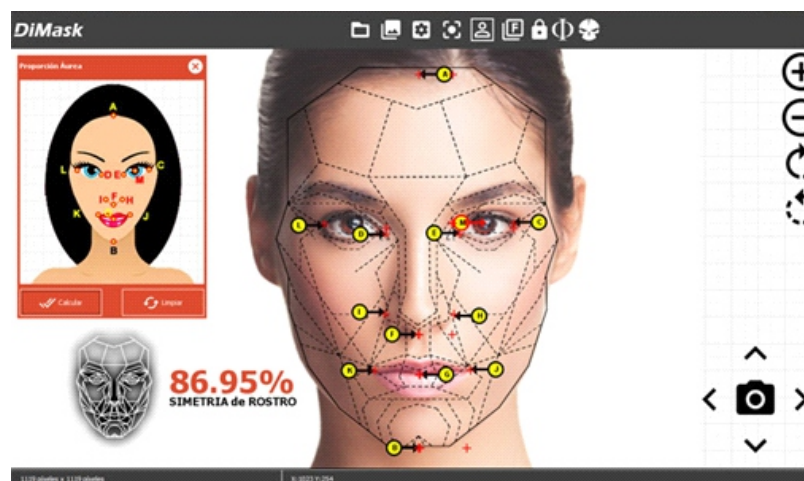


Figura 12 Comparación de las proporciones faciales Dimask 3.0

Finalmente se puede decir que los sistemas de proporción y las líneas reguladoras muestran bellas y coherentes composiciones matemáticas en el arte, en el trabajo gráfico, en el diseño de un objeto así como las construcciones arquitectónicas. El proceso de análisis geométrico permite identificar las interrelaciones esenciales de una composición racional y compacta que puede ser empleada por arquitectos, diseñadores y artistas en sus obras. Las composiciones que se rigen bajo esta norma revelan alineaciones entre elementos y principios organizativos que direccionan visualmente cualquier obra creativa, dotando de un sentido de coherencia compositiva que brinda una sensación de pertenencia visual entre los elementos intrafigurales.

1.3 CUERPO “BELLEZA OBJETUAL” ANÁLISIS GEOMÉTRICO DEL MOBILIARIO

Como se presentó en el anterior numeral la belleza es analizada desde la antigüedad a partir de diferentes campos del conocimiento por la importancia que tiene al conferir sentimientos de placer al sujeto que observa la creación de origen natural o humana. Cabe subrayar que dicho criterio obedece a los lentes culturales, sociales y de personalidad que se tengan, haciendo que este concepto se califique como subjetivo. Diferentes estudiosos presentan su propia tesis sobre la belleza, una que se enmarca dentro del orden matemático, el cual solo es posible si se comprende y se demuestra a través de la geometría o mediante la elaboración de teoremas y fórmulas que mezclan aspectos imaginarios, reales, racionales, irracionales, algebraicos y trascendentes. Cualquier emoción y afecto que se produce por la percepción de ciertas “relaciones formales”, hace que practiquemos y actuemos con un sentido estético, pues las estructuras geométricas describen el mundo de formas organizadas y equilibradas, al mismo tiempo que representan el mundo de lo sensible. Con esto, la belleza no es otra cosa que idealización a través de lo que en esencia somos: sentimiento y razón.

Para demostrar que la belleza se puede comprobar se recurre a una regla entre proporciones y relaciones matemáticas, teorías que sustentan dicha afirmación son conocidas como la sucesión de Fibonacci, el segmento áureo y el número de oro o también llamado número ϕ . Algunos de los estudios de carácter científico que se apoyan en estos supuestos sobre el origen de la belleza física, son los realizados por el cirujano plástico Stephen Marquardt y su máscara “Dimitrios” (Figura 12) y las investigaciones del psicólogo de la Universidad de Louisville, Michael Kentucky Cunningham, (Revista Semana, 2017) quien explica que la belleza ideal son el resultado de la correspondencia entre dimensiones y proporciones que pertenecen a la matemática del rostro. La belleza de la matemática es definida como una propiedad fundamental de la objetividad que depende del contexto como característica, y está sujeta a las leyes del mundo real y de la física.

“Señores, esto es completamente cierto, es absolutamente paradójico; no podemos entenderlo y no sabemos qué significa. Pero lo hemos demostrado, y por lo tanto sabemos que debe ser verdadero”.

Benjamin Peirce

El diálogo emprendido con la perspectiva de la belleza se representa bajo el concepto de la proporción, pero antes de ingresar a reconocer la proporción de la silla desde un análisis geométrico es importante realizar unas preguntas que nos permitan explicar y definir mejor "los por qué" de esos sentimientos y capacidades innatas del ser humano por el gusto de la regla y el número de oro. ¿Dónde está el discurso de la Geometría?, ¿en qué consiste la matemática de la forma?, ¿qué rige y articula la estética de las proporciones?

Sabiendo que la geometría es un método analítico que tiene como naturaleza la abstracción deductiva basada en los principios racionales científicos de carácter teórico y técnico, entendemos que, la matemática geométrica tiene mucho que ver con la forma de sentir el mundo y los fenómenos naturales, manifestándose en campos como la arquitectura, la música y el arte. Estas áreas comparten conceptos en común propiamente del lenguaje de los números como: armonía, composición, proporción, simetría, escala, modularidad, ritmo, términos que deben ser comprendidos por las personas que trabaja con la forma, pues estas le permiten entender la complicada realidad visual como estructura del espacio y de las formas contenidas en él.

Se puede decir que la preocupación por la geometría se percibe a través de dos caminos, el lenguaje operativo de las formas con los elementos y términos de la representación gráfica, y el manejo del lenguaje de tipo estético, con elementos en términos de la razón ante la experiencia de sentir las formas. El estudio estético en el diseño requiere de la geometría porque precisamente se plantean un problema de percepción de la realidad, que se podría llamar sensible. Que deriva en abstracciones de las formas básicas y regularizadoras del pensamiento (los trazados de la Geometría), que continuamente comparamos, superponemos o atribuimos a la realidad física de los objetos materiales. Por eso se dice que la realidad se ve a través de la geometría, y nuestra realidad se ve plasmada a través del diseño.

En este estudio se habla desde el principio a favor de la subjetividad de la visión, enmarcada desde la creatividad esencialmente emocional (sensible). De esta manera se da respuesta a las preguntas planteadas y se analiza la silla desde los aspectos proporcionales, ya que se propone que GEOMETRIA y DISEÑO sean el insumo para analizar todo el argumento formal dándonos elementos de juicio y criterio frente a cualquier variable creativa.

Silla Viena (modelo 14) Micheal Thonet, 1859



Figura 13 Silla Viena (modelo 14) Micheal Thonet, 1859

La silla fue un éxito por el refinado proceso de curvado de la madera y la eficiencia en la producción en serie que sentaron las bases de la innovación en la Londres de 1851.

El diseño respondía al deseo de optimizar costos de producción eliminando el embellecimiento superfluo. Su simplicidad y proporciones la hacen muy atractiva por tener curvas y formas onduladas perfectamente concebidas para generar una experiencia en la sedencia que invite al usuario a descansar. “La silla la compone dos elipses y un perfil que encaja dentro de unas proporciones áureas, el extremo del rectángulo estabiliza los cuatro apoyos de la silla” (Pág. 55).



Figura 14 Silla Argyle 1897 y Silla Hill House 1902, Charles Rennie Mackintosh

Silla Argyle 1897 y Silla Hill House 1902, Charles Rennie Mackintosh:

Para abordar el trabajo estético y funcional de este arquitecto es necesario entender que su estilo se basa en el funcionalismo, un diseño concebido bajo la “perfecta y pura utilidad”, proponiendo muebles prácticos, sin adornos, con formas simples, pulidas y ligeras, todo creado a partir de la sencillez y sobriedad que impone la función.

La silla Argyle icono del siglo XX impactó por su estilo abstracto, ya que a través del empleo de la línea recta y las formas cúbicas crean una pieza compuesta por tres cuadrados y un Fi, en la base de la silla busca el contraste gracias al uso de la elipse que armoniza y equilibra visualmente el objeto, aprovechando el respaldo alto que se utilizó para crear un fuerte impacto visual.

El lenguaje formal de la silla Hill House se caracteriza por el uso de las proporciones exageradas de formas simples que dialogan con la arquitectura y los espacios interiores donde la ubican. La composición geométrica se encuentra en completa armonía utilizando en la el cuadrado y el rectángulo áureo que se delimita en un raíz de 5.



Figura 15 Silla Willow tea Room, Charles Rennie Mackintosh 1904

Silla Willow tea Room, Charles Rennie Mackintosh 1904.

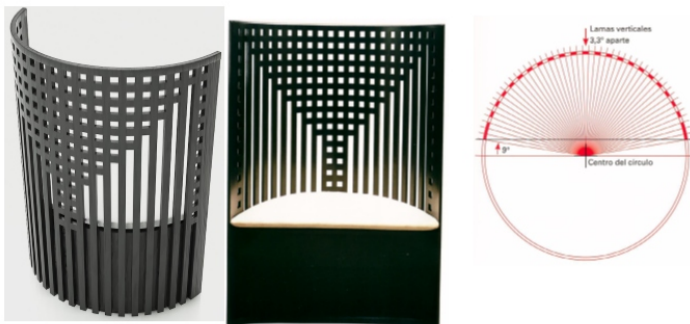


Figura 16 Modelos de silla Salones de Té Willow

La Curved Lattice back chair fue diseñada también para el Salón de té de Willow. (Elam, 2014) El enrejado organizado a partir de líneas entrelazadas genera un ritmo de formas geométricas uniformes. Las proporciones de la silla se basan en el arco del círculo, el asiento esta en razón aurea que estructura la vista frontal. (Pág. 71)

Por otro lado la curva del entramado del respaldo se acerca a un semicírculo y la geometría pura del patrón reticular crea una repetición placentera y un contraste entre los ángulos rectos y el arco, una característica que busco el arquitecto Charles Mackintosh ya que el diseño interior del “The Willow Tea Rooms” y la silla reflejan el contraste entre lo masculino y lo femenino. Así como su geometría hace un repunte entre los ángulos y las curvas el “Sauchiehall Street” en su arquitectura combina el contrate de lo viril y el lado más sensible de la mujer (Descubrir UK. , s.f.).

Silla MR Mies Van der Rohe, 1927:

Silla volada, de equilibrio entre su geometría y el grosor del tubo de acero el cual permite al usuario una estabilidad perfecta con una suave y deliberada oscilación. El arquitecto Miles Van der Rohe innovó para la época al utilizar el tubo de acero tensionado y curvado que proporcionaba comodidad sin necesidad de añadir un cojín tapizado. La vista frontal de la silla MR encaja en un rectángulo áureo cuyo centro coincide con el asiento.

Desde una vista lateral los puntos centrales del cuadrado y el círculo del brazo y el armazón se alinean en la misma diagonal. La línea de inclinación del respaldo es tangente a la circunferencia del brazo.

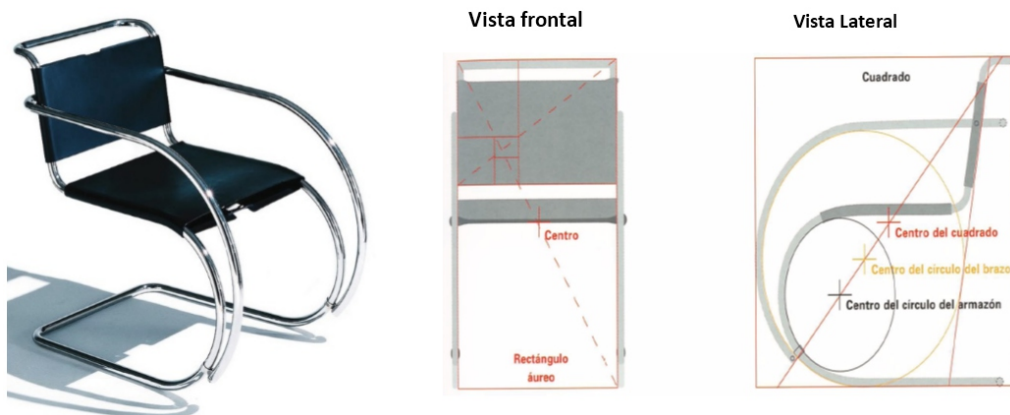


Figura 17 Silla MR Mies Van der Rohe, 1927

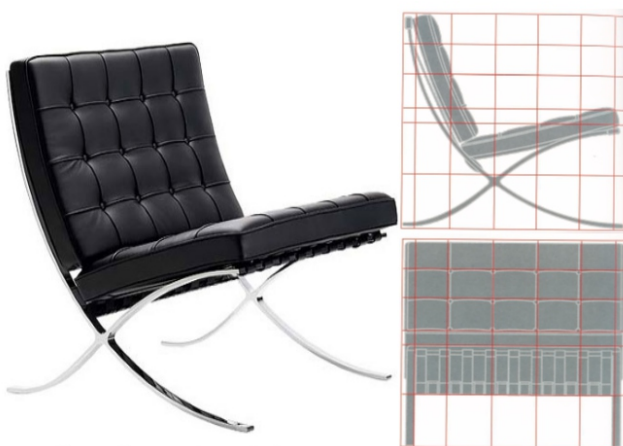


Figura 18 Silla Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929

Para 1929 Mies Van de Rohe diseño el edificio y el mobiliario para la exposición internacional de Barcelona, la silla es una sinfonía de proporciones meticulosas basadas en un simple cuadrado, la altura es igual a su longitud y fondo, encajando perfectamente en un cubo. Los cojines son rectángulos de conforman la Raíz dos

Las proporciones de la curva principal del respaldo y de las patas delanteras están formadas por un círculo cuyo radio mide lo mismo que el cuadrado, con centro en el punto A. La curva del círculo original se repite en la parte frontal del soporte del asiento con un círculo idéntico con centro en el punto B. Otro círculo, cuyo radio es la mitad del primero, define el apoyo trasero con centro en el punto C. Ver Figura 20.

La silla Barcelona está inspirada en las sillas plegables y los apoyapiés en forma de X de los faraones romanos, se crea un diseño moderno de proporciones armónicas con un importante peso intelectual y cultural. (Elam, 2014) Es una silla a base de piel y perfil metálico icono del diseño moderno que todavía se produce y comercializa en la actualidad como objeto escultural presente en galerías de exposición, museos y viviendas de exclusiva de arquitectura (Pág. 83).

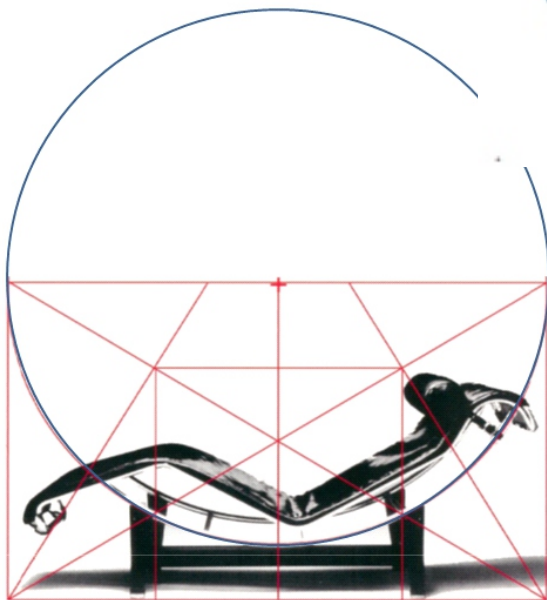


Figura 19 Construcción estructural geométrica y proporción de la curva

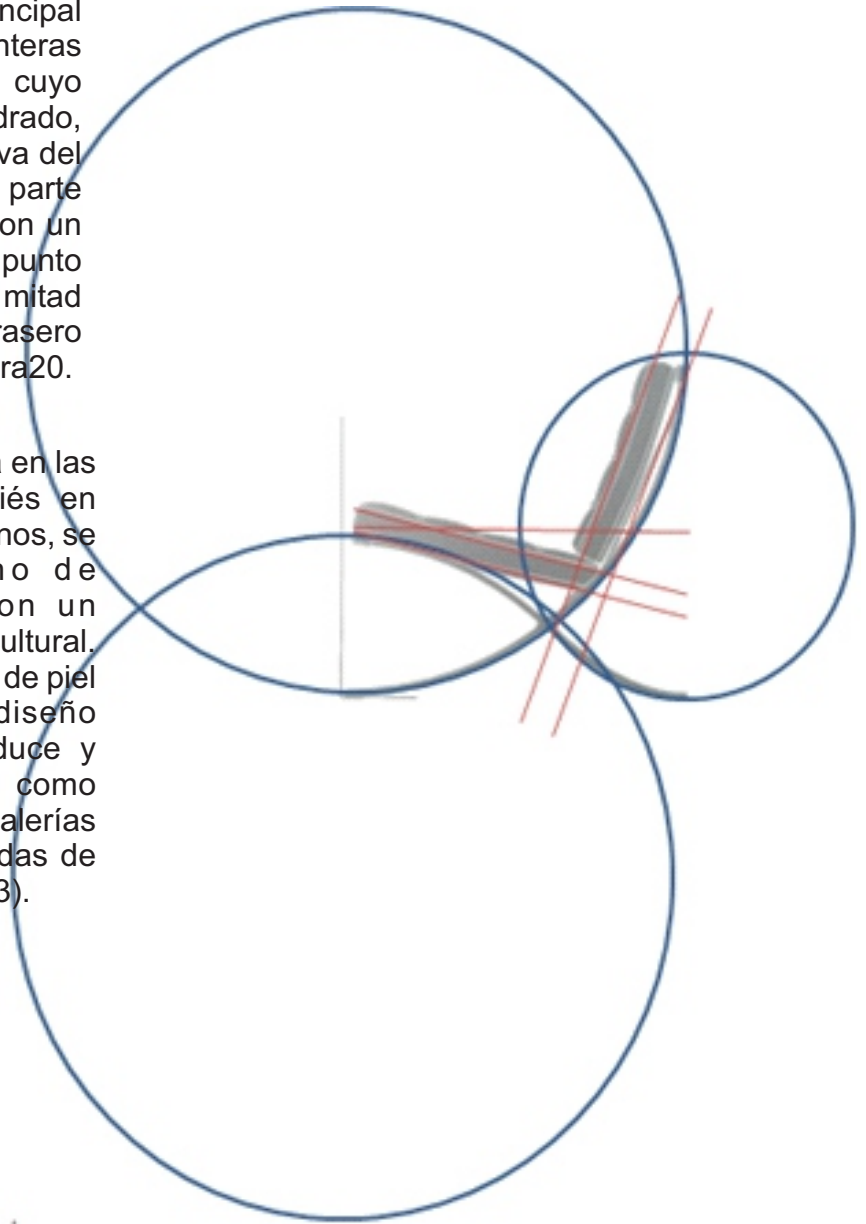


Figura 20 Proporción de la curva

Silla Chaise Longue, Le Corbusier, 1929:

Le Corbusier trabajaba con las proporciones clásicas áureas en sus edificios y en el mobiliario, influenciado por las formas simples y geométricas diseñó la chaise longue que consiste en un arco que reposa sobre un soporte negro, el arco se desliza en ambos sentidos ofreciendo al usuario diferentes posturas, esta estructura de arco puede desacoplarse del soporte inferior y usarse como una mecedora reclinable



Figura 21 Silla Chaise Longue, Le Corbusier, 1929

Geométricamente las proporciones de la chaise longue se corresponden con las armónicas subdivisiones de un rectángulo áureo. La anchura del rectángulo se convierte en el diámetro del arco que conforma el armazón de la pieza. El soporte guarda relación directa con el cuadrado de la subdivisión armónica. Al descomponer un rectángulo áureo se construye una figura pentagonal que genera correspondencia de simetría especular en la construcción estructural de la silla



Figura 22 Silla BRNO, Mies Van der Rohe, 1929

Silla BRNO, Mies Van der Rohe, 1929

La silla BRNO aprovecha la resistencia del acero tubular simplificando el diseño con una estructura volada sin apoyos traseros. La vista superior de la silla encaja perfectamente en un cuadrado, la vista frontal y lateral derecha muestran como la silla encaja perfectamente en un triángulo.

Aquí es posible ver como todas sus dimensiones tienen relaciones de proporción con las medidas áureas, desde el espaldar, pasando por la profundidad y la altura total de la silla. El ángulo de los apoyos delanteros y del respaldo son simétricos, los radios de las curvas del cojín la base inferior y el apoya brazos están en proporción de relación 1:3.

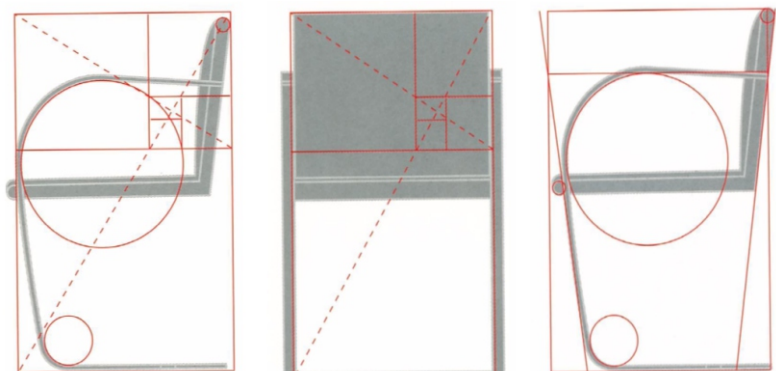


Figura 23 Silla BRNO, Mies Van der Rohe, 1929 relaciones de proporción con las medidas áureas

Silla Barrel, Frank Lloyd Wright, 1937 :

El arquitecto Frank Lloyd Wright consideraba que las fluidas líneas horizontales, la geometría abstracta y la sencillez de su arquitectura reclamaban un mobiliario de estética similar. La silla Barrel se diseñó originalmente en 1904 y posteriormente fue refinada para conseguir un mobiliario más compacto y estilizado.

Las proporciones de la silla se inscriben en un rectángulo raíz 2, con el armazón del asiento justo por debajo del punto central. La distancia que separa los brazos de la silla del asiento es la mitad de la que los separa del respaldo, por otro lado la altura de la silla es el doble del diámetro del cojín.

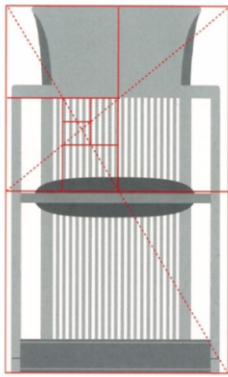


Figura 24 Silla Barrel, Frank Lloyd Proporción Aurea

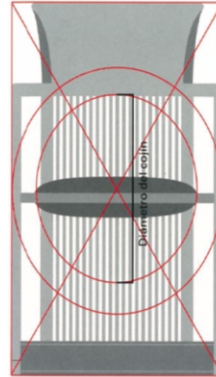
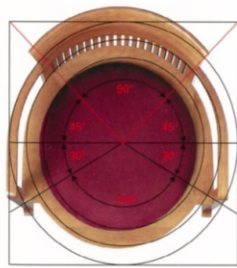


Figura 25 Silla Barrel, Frank Lloyd Wright, 1937



Silla Barrel, Frank Lloyd Wright, 1937 :

Proyecto de mobiliario para las oficinas S.C Johnson en Racine Wisconsin EUA. Los tubos de acero y su curvatura reflejaban las circunferencias, curvas y cilindros de la estructura arquitectónica del edificio.

El diagrama de la silla encaja en un rectángulo aureo, de modo que el asiento y el respaldo ocupan el cuadrado del rectángulo, la circunferencia se repite en el respaldo, el asiento y el propio armazón. Los soportes inferiores se alinean con el diagrama constructivo de la sección aurea.



Figura 27 Proyecto de mobiliario para las oficinas S.C Johnson en Racine Wisconsin EUA

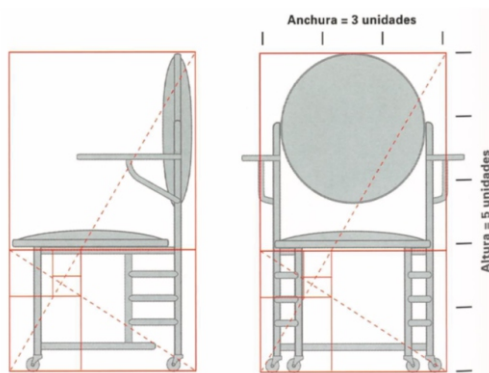


Figura 28 El diagrama de la Silla S.C. Johnson, Frank Lloyd Wright encaja en un rectángulo aureo



Figura 26 Silla S.C. Johnson, Frank Lloyd Wright, 1938

Silla Plywood, Charles Eames, 1946:



Figura 29 Silla Plywood, Charles Eames, 1946

El arquitecto y diseñador Charles Eames quiso combinar las formas orgánicas y curvilíneas en un todo unificado. La nueva técnica de contrachapado le permitía innovaciones que hacían al lado de la estructura tubular un producto muy liviano y moderno lo que le posibilitó ganar el concurso de MoMA en 1940.

El respaldo de la silla y sus proporciones encajan perfectamente en rectángulos áureos donde la estructura del espaldar se encuentra ubicada en toda la parte central, los redondeos utilizados están contruidos a partir de la reducción proporcional de cada rectángulo A, B, C, logrando una armonía entre la base tubular y las superficies del espaldar. Finalmente Coincide la inclinación del espaldar con el cuadrado inferior.

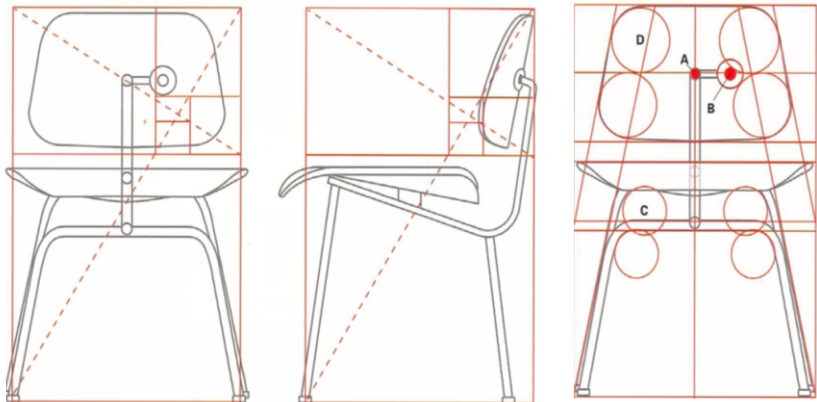


Figura 30 Silla Plywood, Charles Eames, 1946 - relaciones de proporción con las medidas áureas



Figura 31 Silla Tulip, Eero Saarinen, 1957

Silla Tulip, Eero Saarinen, 1957 :

En este diseño (Elam, 2014) Eames busca formas orgánicas verdaderamente integradas, quería simplificar los interiores y eliminar la desaliñada confusión que consideraba los apoyos de las sillas y mesas. (Pág. 112)

La silla se ajusta a las proporciones áureas, siendo el solapamiento de dos cuadrados, el inferior coincide con el extremo superior del cojín, y la base superior coincide con la unión del pedestal y el asiento. El pedestal se curva para adaptarse a las proporciones de la elipse aurea que se dibujan arriba y abajo. Es importante ver como la base y el espaldar responde a un juicioso uso de la razón aurea, logrando proporcionar y generar una sensación de armonía y estabilidad visual pero también funcional a pesar que la base la soporta un delgado pilar.

Silla Tulip, Eero Saarinen, 1957 :

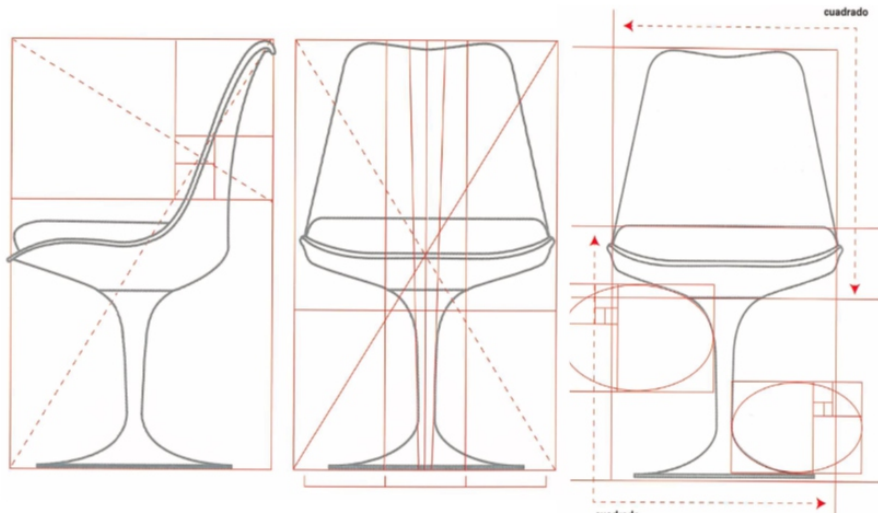


Figura 32 Silla Tulip, Eero Saarinen, 1957 - relaciones de proporción con las medidas áureas

“Las líneas reguladoras no son, en principio, un plan preconcebido; se eligen de una forma particular dependiendo de las demandas de una composición concreta, ya existente y perfectamente formulada. Las líneas no hacen mas que establecer orden y claridad en el nivel de equilibrio geométrico, consiguiendo así, o tratando de conseguir una verdadera purificación. Las líneas reguladoras no introducen poesía ni lirismo, no inspiran el tema del trabajo, no son creativas, simplemente establecen un equilibrio. Es una cuestión de plasticidad, pura y simple.”

Al presentar este recorrido formal se pretende mostrar como la organización geométrica mediante un proceso de composición busca interrelacionar las formas para alcanzar un equilibrio visual como sistema coherente traducido en belleza, el esfuerzo de esta investigación pone dentro del plano comparativo los cuerpos natural y artificial para que puedan ser medidos y analizados con la misma lupa matemática estrechando sus relaciones y planteando puntos comunes entre la geometría y la biología. Los objetos cuentan historias porque al igual que los cuerpos tienen cicatrices y marcas que hablan sobre una genética proyectada en los principios formales de significación. Al igual que un organismo este desplaza sus genes y desecha aquello que pierde vigencia, trascendiendo con nuevos recursos materiales que sofistican su principio evolutivo, para comparar analógicamente estos aspectos en el objeto de uso (mobiliario) de requiere entender la esencia y el propósito de adaptación biológica como aptitud para sobrevivir.

Las relaciones con el entorno hacen del objeto una presencia tridimensional cambiante que busca permanecer y trascender en el tiempo mutando y soportando la velocidad de lo social como alma artificial que se identifica a partir de los rasgos fenotípicos de una época en particular, así es como se convierte el mobiliario en parte de un tercer cuerpo conceptual de personalidad sumisa que sirve a su creador el hombre.

En el escenario de esta investigación es de interés el estudio de la silla y su relación con la mujer como un objeto que forma parte de su historia, consolidando rutas formales y contextuales dentro de su pretensión vital de aptitud servil y dependencia evolutiva. El objeto de diseño al igual que el arte y la arquitectura comparten una periodización histórica puesto que comunican un lenguaje formal familiar, el mobiliario se sitúa en un lugar menos privilegiado que necesariamente está sujeto a ciertas normas físicas de estabilidad funcional, adecuación al uso y proporción antropométrica del cuerpo.

El principio básico biológico es sobrevivir y ese deseo del objeto es el de mantenerse con vida de USO, esto lo hace arrastrarse por la historia, por el tiempo queriendo estar vigente y no precisamente desde su morfología sino desde su concepto como principio genético. Se puede relacionar este comportamiento al del ser humano que en su paso por la vida lucha por mantenerse actual y saludable con fuerza y belleza física con el fin de pasar sus características a una próxima generación. Desde este punto de vista se da paso al siguiente capítulo que tiene que ver con un estudio en profundidad de ese tercer cuerpo configurado a partir de la una relación del concepto de canon de belleza femenino y la condición formal, funcional y estética del mueble a través del tiempo. Este panorama permite entender el comportamiento de los tejidos que conectan la urdimbre del arte, la artesanía y el diseño en contraste con los aspectos que tejen la trama sobre de intereses estructurales y técnicos propios de la ingeniería de producto.

La vitalidad del objeto también puede ser débil cuando es inconsciente de su servilidad, y al no responder con ciertas expectativas se vuelve frágil anacrónico y descontextualizado, por el contrario en la medida que responde a las expectativas simbólicas, estéticas y funcionales su pretensión vital se hace más fuerte por la evolución histórica y por su capacidad de adaptación, se puede ver como la silla se mantiene actual y vigente a las cambiantes expectativas del hombre por lo menos en 5.500 años de historia ver (Figura 33).



Figura 33 Genética de las sillas

No obstante, “en este mundo del cascarn y lo superficial, de velocidad de la información y cambios rápidos en las expectativas vemos como las personas y los objetos tienen dos tipos de vida, el primero que se asocia con el tiempo de vida físico, de los materiales y el otro el tiempo de vida significativo asociado al consumo y el cambio de expectativas sobre los signos y significados que se mantienen actuales” (Valencia, 2009, pág. 35) .

"Cada objeto cuenta una historia, si sabes leerla"

-Henry Ford

CAPÍTULO 2. CUERPO FEMENINO Y SOPORTE

Existe una frontera en la que transitan las artesanías, el arte y el diseño lo que implica estar al borde de lo utilitario, o ser abordados desde los lenguajes de la subjetividad reflexiva, donde un objeto que funciona para una actividad cotidiana como una mesa, lámpara o contenedor, mediante un discurso puramente connotativo utilizando soportes y técnicas artísticas subvierten la noción tanto del arte como del diseño. Este trabajo pretende entablar una comunicación reflexiva que migre de un lado de la franja artística al otro lado de la frontera funcional, permitiendo vislumbrar el tercer cuerpo o el “entrecuerpo” usado para la sedencia y cuerpo que se encuentra en medio de la zona de tensión provocadora del arte que según determinada óptica puede encontrar adeptos o detractores.

¿Qué pasa en el medio de esta relación objeto cuerpo? ¿Cuál es la relación silla cuerpo femenino? Para responder estas preguntas se hace necesario realizar un registro histórico del mobiliario en relación con la morfología corporal femenina en el uso y los posibles significados ideológicos, intelectuales, espirituales y matices estéticos culturales, que sirven tanto a diseñadores artistas y arquitectos como acto creativo a partir de un insumo (in)tangible como es en el arte de sentarse.

Conocer la relación del hombre con los objetos dentro del contexto socio cultural que les da vida, es descubrir cómo se sienten las personas en casa con los objetos y los artefactos. Lo que nos rodea matericamente es lo que nos recuerda quiénes o cómo somos y qué gestos nos definen, André Leroi-Gourhan en su libro *El gesto y la palabra*, muestra cómo la evolución de los seres humanos ha estado supeditada y motivada por el uso de artefactos técnicos que tienen que ver con la forma como (Leroi-Gourhan, 1971) “la sinergia operatoria del útil y del gesto supone la existencia de una memoria en la cual se inscribe el programa del comportamiento”. (Pág. 233)

Esta afirmación nos deja de cara hacia una reflexión acerca de la cultura como origen de la forma, una que a través de las relaciones socioculturales genera la identidad de un grupo recordándonos quienes somos y lo que queremos, la memoria cultural nos hace diferentes al resto nos identifica y genera sentido de pertenencia simbólica.

La forma es un recurso íntimo que construye identidad a través de imágenes y comportamientos que están socialmente predeterminados por una época y lo que la rodea. En el libro “camino del reconocimiento”, Ricoeur muestra que reconocemos las cosas cuando las identificamos, por sus rasgos genéricos o específicos; (Ricoeur, 2005) “algunos objetos familiares poseen para nosotros una especie de personalidad que hace que reconocerlos sea sentirnos con ellos en una relación, no sólo de confianza, sino también de complicidad” (pág. 75).

La imagen de una época, está compuesta por múltiples asociaciones de la memoria cultural que tienen que ver con las ideas, el entorno y los hábitos, las costumbres, el vestido, la arquitectura, los objetos artísticos y los objetos de uso. Por ejemplo cuando se generan asociaciones con lo que se supone fue la época colonial del medioevo europeo, se percibe una época marcada por un profundo sentido místico religioso, las imágenes se asocian a los objetos y sus formas, la arquitectura gótica, la filosofía escolástica, las cruzadas y los cantos gregorianos.

Hegel desde un sentido histórico formula que el “espíritu de la época” (Zeitgeist), es una caracterización de todos los aspectos que confluyen simultáneamente en una cultura local. Se pretende realizar un análisis comparativo sobre la percepción de la apariencia femenina en un momento histórico, valorando los aspectos significativos propios de la cultura y los rasgos característicos en relación al objeto de uso para la sedencia. Silla y cuerpo femenino en un recorrido por la antigüedad, la edad media, la edad moderna, para terminar en la contemporaneidad sobrevolando por las primeras décadas del siglo XX.

Conocer particularmente el desarrollo y la evolución histórica de las formas de ver el cuerpo femenino con respecto al mobiliario y la idea morfológica de confort en relación con los cambios que transcurren socialmente en la manera como pensamos y actuamos, es en principio entender las pasiones que modifican la exterioridad dentro de la tensión de vivir y sentir la vida bajo la condición de finitud física o el tiempo de vida significativo que nos deja un recuerdo a través de los objetos. Desde una perspectiva evolutiva y genética surge la inquietud ¿se puede controlar el tiempo de vida así como la vitalidad en un contexto determinado? Dentro de la sociedad los cambios en las expectativas sobre “lo actual y lo bello” giran en torno a los significados y condiciones culturales, la forma brota como representación de una ideología y de las maneras de pensar, sentir y obrar, donde el objeto es una estructura de estímulos (perceptivo) que condiciona protocolos de uso (operativo) siendo la representación de un concepto o discurso social (cognitivo), la siguiente búsqueda cronológica consta de unos componentes culturales representados por los objetos (silla) dentro de cada contexto histórico.

Es posible que la silla sea uno de los desarrollos más importantes de la humanidad, este objeto cotidiano se ha mantenido en el tiempo permitiendo la comunicación a partir de la adopción de diferentes gestos y posturas que reconocen diferencias o semejanzas entre hombres y mujeres de distintas épocas y lugares. Resultan preguntas como ¿qué es el confort? ¿Se sientan de igual forma hombres y mujeres?, preguntas que invitan a una reflexión sobre lo cotidiano y la manera de encontrar una “postura” para el cuerpo femenino. Los muebles están cargados de significados, algunos espirituales, otros vinculados al sexo o con relaciones de poder que representan en la mayoría de los casos connotaciones de estatus.

Prehistoria:

Dentro del campo de estudio prehistórico, el arte mueble y arte mobiliario se emplean para designar un objeto que tiene dimensiones limitadas y manejables, es decir, que pueden ser transportado por el ser humano. En la prehistoria una mujer hermosa se la consideraba cuyos atributos morfológicos coincidían con los de una hembra con caderas anchas que garantizaran el nacimiento de sus hijos y con grandes y prominentes senos que garantizaran alimento abundante, este tipo de belleza nace de una interpretación social por una mujer que permitiría la supervivencia del ser humano como especie. André Leroi-Gourhan habla sobre el importante papel que cumplía en aquellas sociedades la mujer al menos, por lo que respecta al reparto de tareas. “Ellas no sólo se ocupaban de los niños y las labores domésticas; también se dedicaban a la caza menor, la pesca o a cultivar el campo” (Leroi-Gourhan, 1996, págs. 409 - 410). El arte mueble comprende creaciones artísticas como las estatuillas y ornamentos de las venus de Willendorf (Figura 34) encontradas por toda Europa que datan de una antigüedad de por lo menos 25.000 años a.c



Figura 34 ornamentos de las venus de Willendorf

La imagen de la Venus presenta a la mujer usando algún tipo primitivo de silla, lo que puede concluir que apoyar nuestro cuerpo es una de las necesidades de seres humanos, probablemente se podría emplear un tronco o una roca con la forma apropiada que se formaban de manera natural.



Figura 35 Formaciones de piedra Machu Picchu

En la América indígena no existía un mobiliario abundante, la mayor parte de la vida diaria se desarrollaba en el exterior de la vivienda, Las posiciones adoptadas por las mujeres indígenas solían estar relacionadas en las labores para moler el grano en un metate o preparar los alimentos (Figura 36), de rodillas en cuclillas o con las piernas cruzadas apoyadas en algunas ocasiones sobre esterillas tejidas, las mujeres no se sentaron en sillas hasta el siglo XIX. El banco se usó como símbolo de prestigio para referir autoridad y su uso quedaba restringido a figuras como el cacique o el chamán.

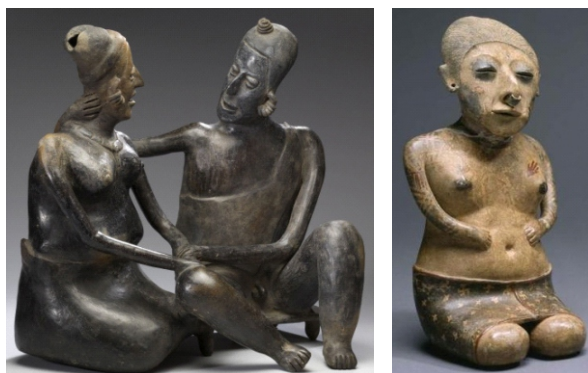


Figura 36 posiciones adoptadas por las mujeres indígenas IZQ. Jalisco cultura tumba de tiro- DER Jalisco, Estilo Ameca Etzatlan



Figura 38 Indígena Guaiaca sentado en cuclillas, Venezuela 1969

Antiguo Egipto:



Figura 37 Micerinos y la reina Jamerarnebt. Museo de Boston

La mujer del antiguo Egipto gozó de grandes privilegios políticos y económicos, la igualdad de derechos se refleja en documentos como herencias, contratos y testamentos. Una de las grandes monarcas fue la Reina Nefertiti quien tiene una escultura de su rostro que muestra el encanto de la mujer egipcia, en esta pieza de arte se puede ver la concepción del ideal de belleza de algunos rasgos físicos, el cuello estilizado, labios carnosos y rojizos, grandes y bellos ojos almendrados maquillados con Kohl, acompañados por una pequeña y recta nariz, de piel sin defectos iluminada en un suave tono ocre. El busto de Nefertiti (Figura 39) es la representación de la belleza más perfecta que se da en el Antiguo Egipto.

Es sabido que los egipcios siempre tuvieron una gran preocupación por mantener lo más perfecto y armonioso posible el cuerpo que se les había dado. Delgadez, hombros estrechos, cintura alta y rostro simétrico son las cualidades que reflejan el embellecimiento y los cuidados del cuerpo.

“La higienización formaba parte de sus intereses y necesidades primordiales, todo estaba relacionado con sus fuertes creencias acerca de la vida eterna y su concepción del mundo del más allá, que era tan física como el mundo terrenal”. El uso del mobiliario estaba reservado para los Faraones y Reinas, en algunos casos sacerdotes o miembros de la nobleza. Para comprender el mobiliario en el antiguo Egipto es necesario comprender la cosmovisión de su mundo, ligado estrechamente a lo religioso.

Igual que el tratamiento con el cuerpo la artesanía tendía a mostrar gusto por la perfección y la armonía. Se muestra a la mujer en escenas en las que está en equilibrio con la naturaleza y con el resto de la sociedad.



Figura 39 Estatua de madera pintada del antiguo Egipto, escondida en el Museo Metropolitano de Arte



Figura 43 Estatua de madera pintada del antiguo Egipto, Museo Metropolitano de Arte

El trabajo del artista y del artesano se consideraba “divino” porque tenía que ver con la creación y la construcción, tareas propias de las deidades; y al artista se lo consideraba un escriba, con lo cual todo arte tenía un significado, aportaba información y traslucía enseñanzas morales.

Los ebanistas y artesanos egipcios no utilizaban clavos; por el contrario, eran maestros del ensamblaje mediante recursos como uniones por ensamble o falcas de madera, estas sillas eran minuciosamente diseñadas para aportar no sólo una pieza decorativa sino un asiento confortable, casi anatómico, de respaldo alargado y vertical que pretende mejorar la ergonomía. Cabe resaltar que el mobiliario de estas características, solo estaba destinado para las personas de la realeza.

La mujer egipcia y la silla son representadas en bajorrelieves y pinturas desde las primeras dinastías, su estética formal denota una preocupación por la sobriedad y un gran sentido de estilización, el mobiliario es completamente cúbico y liso, dando la impresión de solidez que deja clara la importancia del rol que jugaban en la sociedad los elementos usados para la sedencia.



Figura 42 Sillón egipcio. Tumba de Tutankamon



Figura 41 Representación de sillón en arte egipcio



Figura 40 Silla Egipcia – mobiliario de lujo



Figura 42 Sillón egipcio.
Tumba de Tutankamon

Antigüedad Grecia:

Para los griegos la belleza física fue muy importante, existiendo un culto alrededor de la imagen y la importancia del equilibrio para llegar a lo bello basando estos patrones en estudios de ciencias exactas como la matemática. La preocupación estética llevó a catalogar esta sociedad como la “civilización de la belleza” se pueden entender dichos parámetros físicos a través de las esculturas realizadas a mujeres, que aunque proporcionadas, representaban más bien a una mujer robusta y sin sensualidad de ojos grandes, nariz afilada con boca y orejas ni grandes ni pequeñas, mejillas y mentón ovalados, dando así un perfil triangular; el cabello preferiblemente ondulado detrás de la cabeza y senos pequeños y torneados.

Se habla de la búsqueda por el erotismo en la desnudez de Afrodita de Cnidia () Esta escultura muestra a la diosa saliendo del baño y dejando caer lentamente sus vestiduras sobre un ánfora que está a su costado, el canon femenino muestra la figura femenina un poco mórbida que se mueven con un perfil sinuoso en "S" en una pose que expresa un acto de pudor que se nota que la diosa es sorprendida, por lo cual lleva su mano a cubrir parcialmente el pubis. En el imaginario del arte griego los cuerpos femeninos se reflejaban con igual naturalismo representando a la mujer con piernas gruesas, firmes y definidas, torsos con formas de reloj de arena a partir de la cintura, las caderas anchas pero decreciendo hacia las piernas y pechos redondos pero no grandes.

Los ideales y preocupación griega por mantener sus cuerpos en excelente estado armónico y equilibrado también pueden ser comparados si se mira detalladamente como los artesanos griegos configuraban las sillas que alcanzan la solemnidad máxima en los templos de sus dioses. Existían dos tipos de sillas el sólido o trono y el asiento de honor, al igual que las esculturas este tipo de asiento estaba fabricado en mármol, material usado escultóricamente para representar a las deidades y en algunos casos reservados exclusivamente para los hombres y altos dignatarios, las mujeres griegas no tenían derecho de sentarse en este tipo de sillas.

En este tipo de tronos vemos sentadas a diosas como atenea, era, o artemisa pero llama la atención en la mitología griega ver sentada en el trono a una mujer llamada Persefone o Kore (Figura 45) quien es la reina del mundo subterráneo, que manifiesta los cambios de estaciones y las cosechas, también es asociada esta diosa curiosamente como la diosa de la vegetación y la fertilidad. Durante mucho tiempo su nombre fue



Figura 45 Persefone en su
trono 480 a.c Museo de Berlín

tabú el cual no se pronunciaba en voz alta pues fue adorada para mantener un cuerpo joven e inmortal, teorías místicas muestran a la diosa y su relación con diferentes cultos agrarios

La mujer griega del gozo de otro tipo de silla conocida como Klismos, fue una innovación para la época apareciendo esculpida en relieves y pintada en vasos, fue considerada como una pieza puramente femenina. La silla es un juego entre la función y su particularidad estética, Klismos muestra la elegancia y delicada línea femenina que insinúa la continuidad del cuerpo y la postura en “S”, lo cóncavo de su respaldo le permite una perfecta adaptación de la zona lumbar para el descanso y reposo que la mantiene actual dentro de algunos decoradores quienes a pesar del tiempo todavía la se encuentra vigente en los espacios interiores de viviendas contemporáneas. (Agudo, 2009).

“Esta silla encaja dentro de las reflexiones filosóficas de Platón sobre los conceptos estéticos de “conveniencia” definida como la adecuación a una finalidad, que hace que un objeto parezca bello que no solo agrade a los sentidos, sino a todo lo que cause admiración y aprobación, lo que fascine y agrade en cualquiera de sus formas; o la “utilidad”, que relaciona la belleza con el bien, Platón establece que serán la medida y la proporción las encargadas de dotar a las cosas de belleza y de determinar su unidad”

La silla Klismos (Figura 46) fue la innovación de la época, apareciendo pintada en vasos, vasijas esculpidas en relieves, una silla que sugiere practicidad y contemporaneidad en cierto modo, considerada una pieza puramente femenina que se ubica en un interior domestico lleno de comodidades.



Figura 46 Klismos
Sillón clásico Griego



Figura 47 Silla Klismos siglo V a.c Museo Met New York

Antigüedad Roma

A través de la escultura femenina se puede apreciar que la mujer de la antigua Roma explotó su imagen para convertirse en la personificación de la inspiración masculina como musas. En la mitología griega y romana la feminidad cuenta con la vertiente espiritual de las musas, inspiradoras del espíritu, desde la Venus, imagen de la belleza y la seducción; las virtuosas Minerva y Diana, férreas defensoras de la virginidad y la virtud, hasta las malvadas gorgonas y sirenas.

Las tres gracias (Figura 48) es una obra escultórica que denota en su conjunto una gran carga erótica que no cae en la vulgaridad, es una clásica representación del cuerpo de la mujer romana, figura de músculos contorneados a partir de a la famosa curva praxiteliana, que consiste en dotar de cierto movimiento a las figuras apoyando todo el peso en una de las piernas y así inclinar la cadera opuesta. Las tres jóvenes aparecen en una particular postura apoyándose en uno de sus pies, recreando un precario equilibrio que le otorga dinamismo a la composición.

La relación entre la mujer y el placer en roma es innegable son la expresión de los placeres físicos, sexuales y de lujuria de este mundo dionisiaco; las mujeres seguían ciertos rituales en la elaboración de productos cosméticos que embellecían su figura con un lavado profundo del cuerpo, continuando con la depilación de brazos, axilas, piernas y la parte superior de los labios. Los dientes se esmaltan, el aliento se perfuma con perejil; los granos y verrugas se disimulan con lunares postizos; las espaldas se enderezan con almohadillas o tablillas y los talles se estilizaban con corsés. El canon del cuerpo perfecto muy parecido al canon griego, debía ser opulento y atractivo, el modelo físico femenino que más gustaba era el de una mujer con caderas anchas, trasero abundante y pechos pequeños, predominando la forma de pera con grasa a los costados, en las piernas y en los glúteos (Alberto, 2015, pag. 264).

El tributo al cuerpo y sus cuidados, es un escenario que repite en el modelo griego. ¿En qué medida la mujer romana y el mobiliario, específicamente la silla, tiene una relación directa entre la forma y su uso? El estudio del mobiliario romano es poco conocido ya que el registro arqueológico es muy escaso, escenas de la vida cotidiana donde aparece el mobiliario de las diferentes estancias de la domus aportan valiosa información del contexto. (Johnston, 2010) “Se puede ver a través de esculturas, mosaicos y relieves el volumen de los objetos y las principales actividades domésticas que ejercían las mujeres como la elaboración de la comida, el abastecimiento de alimentos, la crianza de la descendencia y el cuidado de la casa, (nutrix, la vilica, la medica, la magistra, la (nutrix, la vilica, la medica, la magistra, la sarcinatrix, o la obstetrix)”. (Figura 50).



Figura 49 actividades domésticas que ejercían las mujeres



Figura 50 Mosaico mujer antigua roma.

La silla “cathedrae” romana es la misma silla “klismos” griega, un mueble propio de las mujeres, en la Figura 49 se puede ver dos escenas donde la silla es usada singularmente por las mujeres de la alta sociedad y también por las prostitutas en los burdeles, permitiendo con esto reconocer que a diferencia de los hombres la relación de la mujer con el mobiliario no tiene mayor contraste en la búsqueda del confort o la relación simbólica de estatus, es por el contrario un artículo que acompaña las actividades domésticas y la austera decoración mobiliaria de la domus.

Edad media:

Es complejo describir en esta época la relación de la mujer con el mobiliario que habitaba debido a factores tan diversos que coexistieron al mismo tiempo y en un mismo periodo, judíos, musulmanes y cristianos mezclaron cultura, costumbres y religión, tres formas distintas de pensar, entender, definir y construir a la mujer. Adicional a esto se presenta otro problema de índole histórico porque es difícil rastrear a la mujer con los pocos registros escritos existentes, estos la describen desempeñando sus actividades diarias dentro de un orden social muy rígido estrictamente relacionado con las actividades del hogar y la reproducción, (Labarge, 2003) “la posición de la mujer fue de inferioridad se la consideraba también con menor inteligencia y de menos capacidades que los hombres.” Desde la idea Cristiana se tienen dos imágenes de la mujer, la primera la sitúa como Eva creada de la costilla de Adán que propició la expulsión de ambos del Paraíso y la segunda desde María madre de Cristo que representa la virginidad, la abnegación como esposa, casta, prudente, trabajadora, honrada, callada y hermosa. Según la literatura una mujer se la consideraba físicamente bella, quien mantenía el modelo clásico de cuerpo robusto, figura algo redonda, vientre abultado y generosos pechos, gusta la mujer de piel clara que no ha ennegrecido trabajando al sol, de cabellos rubios rizados símbolo de su clase social, dentro de este aspecto se generan diferenciaciones entre nobles, campesinas y monjas.

Época Bizantina:

La mujer medieval muestra blancura en la piel, cabello rubio y largo, aunque suele estar recogido, rostro ovalado, ojos pequeños y vivos, nariz y labios pequeños y rosados, torso delgado de complexión: caderas estrechas, senos pequeños y firmes, y manos blancas y delgadas (Figura 51). La blancura de la piel es un símbolo muy importante ya que connota la pureza de la mujer y al mismo tiempo un símbolo de la procedencia del norte de Europa.

Desde un punto de vista social la moralidad bizantina impone un recato en las vestimentas femeninas para quitarles cualquier matiz de sexualidad donde los cuerpos se esquematizan al máximo, la mujer era considerada constantemente sospechosa de provocar la tentación sexual, juzgada periódicamente impura durante las menstruaciones y en los cuarenta días que siguen al parto, era tachada de débil y poco fiable.

“La información sobre las actividades de las jóvenes antes del matrimonio es escasa pero da la impresión de que las doncellas solteras pasaban la mayor parte del tiempo recluidas en sus hogares, protegidas de la mirada de hombres extraños y de cualquier amenaza a su virginidad” (Talbot, 1994, págs. 153 - 184).



Figura 51 Mujer Medieval
época Bizantina

Las mujeres pasaban la mayor parte de su juventud aprendiendo las tareas domésticas como preparación para su vida de casadas en el desarrollo de actividades como hilar, tejer, bordar, o llevar a cabo estos trabajos en talleres de tejidos donde fueron empleadas, durante muchos años bancos, butacas y taburetes plegables fueron los que le sirvieron de soporte para realizar sus tareas, estos muebles son pobres, rígidos, convencionales, modestos y desprovistos de interés artístico no es más que un objeto cuyo fin es exclusivamente utilitario (Figura 52). Las sillas con respaldo, ornamentación y decorado estaban reservadas para la alta aristocracia, nobleza y las autoridades eclesiásticas. El estilo de mobiliario bizantino bizantino es una mezcla de elementos orientales y grecorromanos de uso mayoritariamente simbólico que representa riqueza y poder.

Época románica



Figura 52 Relación de oficios realizados por las mujeres y su mobiliario de trabajo

Es importante resaltar que ciertos puntos convergen entre la concepción del mobiliario y la forma de ver a la mujer en una época dominada por los dogmas católicos y el control ejercido por la iglesia bajo la influencia de la escolástica y la filosofía aristotélica, que hacía que el pensamiento en general de la sociedad girara en torno a la búsqueda de la unidad con Dios.

“El mueble del hogar elaborado por tallas en madera de rudeza de estructura y tosquedad de los materiales fue construido como enormes piezas volumétricas sólidas y pesadas desprovistas de ornamentación en la que se utilizaron interpretaciones esquemáticas y simplificadas de motivos a base de flora y fauna pero especialmente utilizando los recursos y temas religiosos. (Gómez, 2009, pág. 29)

Por otro lado el pudor como concepto estético hacía del criterio femenino algo extremadamente recatado pues las mujeres se convierten en un instrumento de provocación y de pecado que tenía que vivir dominado por ciertos códigos que estaban enlazados con la tradición judeo-cristiana, por ejemplo se consideraba que la mujer no debía maquillar su rostro pues en la edad media se rechazaba cualquier tipo de manipulación a la naturaleza pues esta dependía por completo de Dios, el hombre no tiene ningún derecho a modificarla porque la belleza solo proviene del creador.

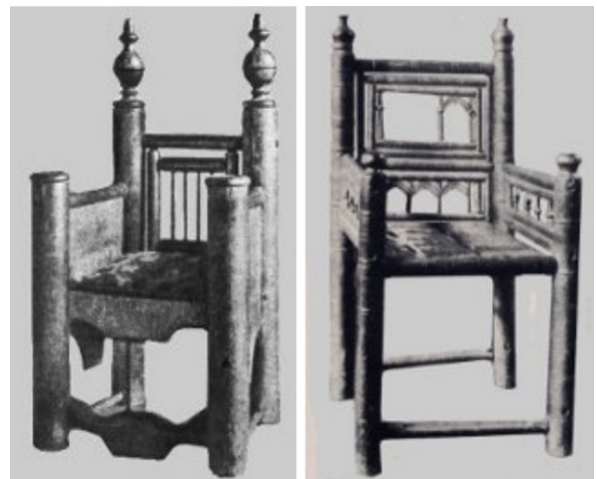


Figura 53 Silla románica siglo XIII

“La belleza depende de la intervención de Dios si se considera bello algo, es porque ha sido una creación divina”.

Queda presente que para la escolástica cuando se habla de belleza se refiere a un atributo de Dios, remitiéndose a una experiencia concreta bajo una concepción puramente inteligible de la armonía moral, que desde ese esplendor metafísico resulta el punto donde se conectan el tema de interés, precisamente porque tiene que ver con el alejamiento de la decoración en y la vistosidad en los ornamentos que se usaban tanto en los muebles, como en el vestuario y maquillaje femeninos. En el texto arte y belleza en la estética medieval del escritor Umberto Eco, se muestra como los hombres de la época manifiestan el rechazo por el lujo y el empleo de medios figurativos en la decoración, (Eco, 1999) “Hugo Fouilloi arremete con vehemencia contra estas superdultates que distraen a los fieles de la piedad y la concentración en la oración” (Pág. 15). A manera de conclusión en este periodo se busca la belleza del ser en la naturaleza y desde un punto de vista espiritual e interior que resiste a la ostentación y los deseos de la carne.

Época Gótica

Teniendo en cuenta las constantes discriminaciones sexistas a las que se veía sometida la mujer en la Edad Media el periodo gótico además de continuar con la visión teológica, muestra una disminución en el antifeminismo tan exagerado y un cambio en la mentalidad y los conceptos filosóficos que buscaban sacar al hombre de las tinieblas e invitarlo a ver la luz al hacerlo más próximo con la naturaleza.

(Pernoud, 1991) “Este cambio que tuvo lugar en el siglo XII fue debido en parte a la influencia de la literatura contemporánea, donde algunos trovadores y poetas idealizan la descripción femenina como una mujer que formó parte activa de las guerras acompañando a sus esposos y luchando como fieras en batalla dando apoyo moral y económico en las cruzadas”.

El mueble en este periodo también es tratado con mayor delicadeza y dedicación en cuanto al manejo de los detalles en los acabados y los materiales de construcción, siguiendo las características arquitectónicas de sus grandes edificios góticos en el uso de arcos y arquerías ojivales, cubiertos con tapicería de cuero repujado y rellenos de crin de caballo, tenían toldos cubiertos con telas de colores vivos para evocar tronos reales. (Gómez, 2009) “Algunos muebles tuvieron la forma de la silla tipo emperador mostrando influencias de la arquitectura de tracería, con arcos apuntados y figuras humanas talladas”. Desde la parte funcional los constructores de muebles de la alta Edad Media tuvieron en cuenta la utilidad del mismo adaptando siempre la ornamentación a la estructura, algunos de estos cambios en el mueble gótico se describen en la (Figura 54), aquí se puede apreciar la silla Strawberry Hill diseñada por Richard Bentley quien busca reflejar los detalles de las iglesias en cuanto a los apoyos alargados y las construcciones de formas de arcos.



Figura 54 Strawberry Hill
por Richard Bentley

Las mujeres en paralelo exhiben una diversidad de tocados y accesorios que pierden su finalidad practica para erigirse en símbolos de suntuosidad ante los ojos de los demás. La ropa se ajusta a la silueta femenina, el talle se marca debajo del busto con un cinto ancho y un escote en forma de V, los gustos de lo gótico ponen en valor los atributos femeninos como una mujer de silueta sinuosa y elegante. (Sigüenza, 2014, pág. 250)



Figura 55 Vestimenta y accesorios de las mujeres de la época gótica

Es clave entender el interés por señalar las relaciones de la arquitectura, el mueble y la moda pues todo está ligado a unas pautas estéticas que se imponen por el sentir de una época, que no es más que mostrar y ostentar elementos distintivos y de poder, cabe señalar que la relación que tenían las mujeres con estos muebles eran solo posibles para la realeza o las representadas en las pinturas de la virgen María y el niño Dios.

Edad Moderna Renacimiento

El renacimiento se origina en los siglos XIV y XV en ciudades como Florencia, Milán y Venecia, estos lugares florecieron gracias a la privilegiada posición geográfica de las rutas marítimas que permitían el intercambio comercial, cabe resaltar los aportes al proceso de secularización de la cultura realizado por los mercaderes en el renacimiento, quienes servían como mecenas en el arte dándole la oportunidad de aparecer y volverse famosos a nuevos artistas que buscaban representar la realidad tal cual como la observaban en lugar de representar a Dios



Figura 56 Las tres gracias Rafael Sanzio, 1505

Los artistas del Renacimiento tienen un canon de belleza inspirado en la armonía y la proporción componente característico de un pasado grecorromano clásico que toma como referencia la proporción aurea y los modelos mitológicos de mujeres rubias de piel blanca, caderas anchas, ojos claros, mejillas rosadas y labios rojos. Esta mujer fue pintada desnuda desmitificando el conflicto entre la carne y el espíritu, reflejo de la belleza superior propia de la divinidad exaltada a un nivel de hacerla casi irreal.

En la (Figura 56) se puede observar prototipo de belleza femenina que se representaba en la escuela clásica italiana, en esta obra se plasma un tema que dentro de la literatura sugiere un sentimiento de castidad. En la pintura el artista Rafael Sanzio ajusta perfectamente el cuadro a las normas del alto Renacimiento: armonía, proporción, simetría, reposo y belleza. Este concepto de adquiere una interpretación científica acorde con la cultura y los descubrimientos del tiempo, donde se puede decir que la belleza es la armonía de las partes, pero también es el brillo que goza de objetividad y de naturaleza espiritual, (Köln, 1999) *"la hermosura de los cuerpos depende de la imagen espiritual que transparenta la apariencia de los mismos"*.

Este concepto también tuvo resonancia en lo que se refiere al mobiliario, su influencia inspirada de igual manera en los cánones de la antigüedad llevaron al extremo la decoración los muebles imitando fachadas de la arquitectura clásica que utilizaron griegos y romanos en sus trabajos arquitectónicos. El mobiliario era un objeto que se disponía enfrente de las obras de arte de estos palacios, sus formas lujosas de grandes dimensiones y rico en detalles gusta de la decoración suntuosa, se asiste al nacimiento del mueble civil donde artistas y artesanos se unen para embellecer este objeto enriqueciéndolo con multitud de procedimientos decorativos.

La relación entre la mujer y el mueble en la época se da por un mobiliario que formo parte de sus vidas cuando se recibían para una ocasión especial como lo es el matrimonio. Este tipo de mueble se denominaba "cassone" formaban parte de la dote de la joven esposa, eran diseños esplendidos que tenían un papel público para demostrar el poder y riqueza al pueblo, puesto que al casarse una pareja se hacía una procesión por la ciudad con estos arcones de bodas llenos de objetos de valor que se le regalaban a la novia y que iban hacia la casa del futuro esposo. En la (Figura 57). Se presenta un ejemplo de los cofres que servían para que se usaran como asiento y las mujeres guardaran ropa y otros objetos de valor. "En la parte delantera se colocaban los escudos de armas o los emblemas de la familia, en algunos casos se representaban escenas que exaltaban la virtud, la fidelidad o la castidad de las mujeres, el interior de la tapa se adornaba con escenas de amor o representaciones de un acontecimiento memorable del matrimonio, como una justa, una batalla, o las festividades que acompañaban la boda, ofreciendo con su decoración la imagen más fiel de la vida cotidiana en Florencia (Sánchez, 1991).

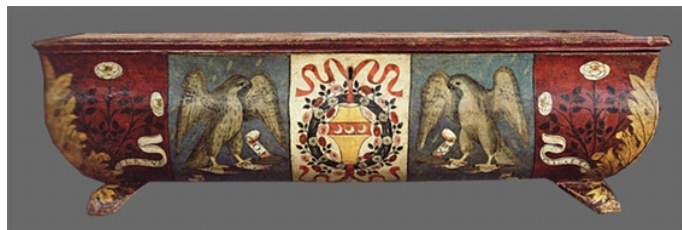


Figura 57 "cassone" con el escudo de la familia Strozzi, siglo XV

En la época también fueron diseñadas en Francia sillas para las mujeres, denominadas con el nombre de Caquetoire que se deriva de la palabra francesa "caqueter" que significa conversar o charlar.

“Este mobiliario cuenta con apoya brazos y su base es de forma trapezoidal o de semicírculo que se ensancha hacia afuera, el diseño fue pensado específicamente para las féminas teniendo en cuenta que se pudieran acomodar fácilmente los grandes vestidos de la época, la parte del respaldo tenía una ligera inclinación hacia atrás que permitía una mejor postura y comodidad cuando se estaba sentado durante varias horas llevando una conversación” (Boccador, 1998, págs. 300, 302 y 303).



Figura 58 Silla Caquetoire París, Museo del Louvre”

Edad Moderna Barroco

En una época llena de contrastes conviven al mismo tiempo el lujo y la miseria, por un lado la despoblación de la sociedad rural que migró del campo a la ciudad género hambre, enfermedades y mendicidad, por otro lado las monarquías europeas tenían el poder absoluto manifestando grandeza, jerarquía haciendo gala del lujo y la pompa. El término "barroco" proviene de la palabra portuguesa barocco, que significa "perla irregular con deformaciones" o "joya falsa". Se puede decir que la mujer también cumplió un rol de joya falsa que lucha por mantener el honor del marido en una época gobernada por tradiciones patriarcales donde fue limitada y subyugada por la sociedad. Desde temprana edad se dedicaba a la vida doméstica y el cuidado de los hijos, no se le permitía estudiar o tener alguna actividad intelectual, salvo en algunos casos como la escritora y religiosa Sor Juana Inés de la Cruz, quien planteaba la incapacidad del arte Barroco para captar el alma de la mujer, pues el cuerpo femenino por ser tan estrictamente definido creaba una barrera a la exploración y adquisición del conocimiento.

Es importante también destacar el trabajo de la artista Artemisia Gentileschi, que rompe con las barreras ideológicas de la época pues se consideraba que la mujer debía estar fuera de la escena artística. Su talento fue comparado incluso con el estilo naturalista de Caravaggio, cargado de dramatismo y realismo aprovechando la luz y la sombra para destacar los colores. Su obra adoptó una perspectiva femenina representada por mujeres heroínas, de gestos decididos y fuertemente rebeladas contra el dominio masculino.



Figura 59 Artemisia Gentileschi, "Cleopatra"

Ejemplo de esta tenacidad son las representaciones pictóricas conocidas como Judith matando a Holofernes, Cleopatra suicidándose antes de caer en manos de los romanos, Yael clavando un clavo en la cabeza de su enemigo para defender a su familia o Lucrecia suicidándose antes de traicionar su marido. Por otro lado su obra también permite ver el tipo el canon de belleza femenina heredada del renacimiento, esta es representada por una mujer voluptuosa, de grandes pechos, caderas anchas, piel blanca que muestra su cuerpo voluminoso sin pudor. Ver “*Cleopatra*”. (Figura 59)

A pesar del gusto por las mujeres robustas se privilegiaba aquellas que tenían una talla de cintura más reducida, las que no poseían tal figura podían lograrlo al usar el *corset*, artículo que con ayuda de presión ejercida por unas varillas metálicas lograba reducir considerablemente la cintura para que esta encajara dentro de los cánones de belleza establecidos en la época. Este dispositivo popular en España y Francia a finales del Siglo XVII fue el mecanismo que generó el cruce entre la mujer y el mueble, pues las suntuosas y abultadas faldas hacían necesario un tipo de mobiliario que les permitiera sentarse sin problema. La silla llamada *Bergere marquise* o canapé, es un diseño de líneas fluidas, superficie de reposo ancho y respaldo inclinado, sus bases amplias y brazos cortos le permitían a las mujeres cómodamente la colocación de sus faldas.

En la Figura 61 y Figura 62 se puede apreciar como la silla responde a esas necesidades de confort, los encargos realizados a los artesanos constructores de muebles se caracterizaron por la búsqueda morfológica de la comodidad en la posición sedente. Las sillas y sofás muestran tapizados gruesos que llegan hasta el suelo, algunas tienen respaldos ajustables con cojines abundantemente rellenos, que muestran la importancia del sentido del bienestar en el hogar, algo que lograba incluso superar a las convenciones sociales con respecto al uso del mobiliario. Se puede decir que el Barroco es el siglo ideal en cuanto al mobiliario de línea curva interrumpida caracterizada por el dinamismo y la expresividad en el diseño, sus detalles y exuberancia se acercaban más a una escultura, se puede apreciar unidad entre los dos cuerpos mujer y mueble.



Figura 60 Bergere marquise o canapé



Figura 61 Retrato marquesa de Pompadour 1788



Figura 62 Mujer sentada tocando la espineta "Johannes Vermeer, 1675

Rococó

Vale la pena detenerse en esta época pues según las descripciones históricas este periodo a pesar de lo corto se caracterizó por ser un periodo donde la aristocracia buscaba la comodidad en ambientes suntuosos, el arte representó temas cortesanos de la vida diaria y las relaciones humanas que reflejan lo agradable, refinado, exótico de una vida llena de lujo y fiesta. Periodo lleno de ansia de libertad y exaltación por la galantería que muestra a una sociedad libre de preocupaciones, aquí la mujer de la aristocracia adquiere gran protagonismo pues se inicia un cambio de roles que la convierten en organizadora de bailes y reuniones donde participaba en temas artísticos, políticos, incluso en los juegos de ingenio. Diferentes artistas también retrataron la sensualidad de cuerpos desnudos liberada de los lastres religiosos, como se muestran en las siguientes figuras, lo que hace que la representación del cuerpo femenino ya no se considere como algo impuro sino como sede indisoluble de un alma trascendente que se puede plasmar como un cuerpo sofisticado y rico en erotismo, un cuerpo que habla desde el sentir de una carne nacida para el placer de la contemplación, complacida y complaciente.



Figura 63 François Boucher, Francia 1752



Figura 64 Jean Fragonard
Joven mujer jugando con perro



Figura 65 Alexandre
Jacques Chantron, Francia



Figura 66 Leda y el Cisne François Boucher

En muchas de las pinturas del artista François Boucher se puede apreciar piezas de mobiliario consideradas como las más lujosas, graciosas y elegantes de toda la historia del mueble. El pintor muestra a una mujer sensual y coqueta recostada en una postura placida y cómoda gracias a un objeto que busca el confort en el uso. En la pintura *Leida y el cisne* aparece una innovación de la época que combina silla y cama es la conocida “duchesse” (Figura 67), este mueble se volvió tendencia en los hogares pues le permitía a las damas recibir a las visitas recostadas en una postura de confort.



Figura 67 silla y cama “duchesse”

(Julius, 1996) “La “duchesse” es un mueble típicamente femenino que tiene un largo aproximado de 115cm a 160cm, de proporciones que encajan dentro de los percentiles de la mujer” (Pág. 100), haciendo del mueble un objeto antropométricamente más cómodo, gracias a que la profundidad del sillón permite mantener las piernas completamente extendidas.

Neoclásico

El siglo XVIII es un periodo que vuelve el gusto por la Antigüedad clásica en casi todos los aspectos de la vida cotidiana individual y social, está inspirado en los conceptos de orden, claridad, austeridad y equilibrio en rechazo por los excesos y derroches que tuvieron lugar durante el Barroco y el Rococó. En la escultura por ejemplo a diferencia de los modelos anteriores que muestran dramatismos y teatralidad en el movimiento, el interés estético de esta época pretende mostrar la belleza formal de líneas exquisitas, refinadas y elegantes más que la fuerza espiritual de la obra, muchos estudiosos del arte del momento sostienen que el medio más apropiado para representar la figura humana era la escultura.



Figura Las tres Gracias
Antonio Canova 1817

De los representantes que a través de la estatua desnuda en mármol explora la expresión escultural del alma humana fue sin duda el artista Antonio Cánova, quien intentando razonar intelectualmente sobre la belleza transformo la piedra en una pieza clásica de perfección idealizada greco-femenina y romano-masculina. Su trabajo escultórico muestra el ideal de la belleza femenina y su interés por los temas clásicos a través de la obra “las tres gracias” (Figura 68), Esta escultura sin duda tiene una gran carga erótica al presentar a las tres diosas semidesnudas abrazándose y tocando sus cabezas en una postura que guarda delicadamente el equilibrio en un pie, a través de la curva praxiteliana se genera un estado de estabilidad y dinamismo.

Otra obra que muestra el concepto clásico de belleza femenina por la delicadeza del rostro, la forma de atar el cabello, la postura sensual que toman sus caderas, es el encargo realizado por la hermana del emperador de Francia Napoleón Bonaparte, Paulina Bonaparte (Figura 70). Paulina fue representada en una escultura rugosa y dura armónicamente equilibrada y que permite ver todos los ángulos del cuerpo, esta composición desborda erotismo y sensualidad, a la mujer se la aprecia tumbada en un diván como la venus victoriosa que narra la mitología, está sosteniendo la manzana del troyano Paris en símbolo de su belleza. En lo que respecta con el tema de esta investigación la escultura y el mobiliario se encuentran en un dialogo que es posible de entablar entre el cuerpo estático (diván) y la sensación de relajación y confort que logra captar el artista al ubicar dos almohadones que sostienen la cabeza de Paulina mientras el cuerpo reposa con las piernas semi estiradas de medio lado. Esta misma relación cuerpo femenino mobiliario se puede apreciar en el trabajo pictórico de Madame Recamier realizado por los artistas Jacques-Louis David 1800 y François Gérard 1805 (Figura 69).

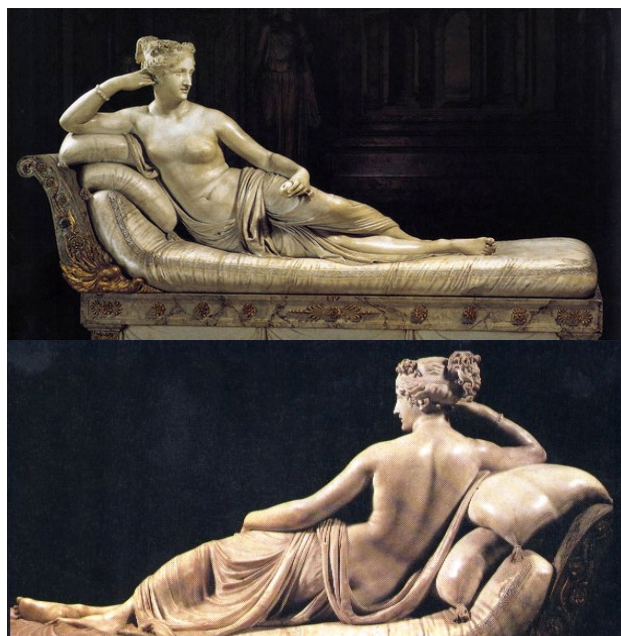


Figura 70 Bonaparte como "Venus" Antonio Canova 1808



Figura 69 Jacques-Louis David, Madame Récamier (1800)

(SMITH, 2009) "En 1738 se realizó un descubrimiento en Herculano y Pompeya las ciudades que habían sucumbido bajo la erupción del Vesubio del año 79 d.C" Pág 53), lo que generó una influencia por diferentes artistas de tratar los temas clásicos, François Gerard Retrato a Madame Récamier y a de la condesa de Chinchon en un mueble de caoba de estilo greco romano y la famosa silla Klismos (Figura 47). Como se ve en el la escultura y las pinturas los artistas coinciden en ubicar a las modelos en un objeto de connotación clásica el cual integra toda la composición artística que evoca un mensaje de sensualidad y erotismo.

El siglo XVIII trajo consigo una auténtica revolución en los conceptos de confort y domesticidad tanto en Francia como en Inglaterra, "La casa pasa a ser un lugar íntimo para la familia en el cual la mujer cumple un papel importante en la selección y decoración del hogar, la multiplicidad de las funciones espaciales se refleja con extrema precisión en la organización de las estancias que configuran la casa (Rybczynski, 1992, pág. 85).

Aunque en el siglo XVIII se hablara a menudo de la “utilidad” y de la “comodidad” de las casas, estos términos tenían más que ver con el buen gusto y la moda que con la eficacia funcional, tendencia que el mueble neoclásico sigue por el denominado estilo Imperio; característica de elegancia y ligereza.



Figura 72 François Gérard,
Madame Récamier (1805)



Figura 72 Francisco de
Goya, Retrato de la condesa
de Chinchón (1800)



Figura 73 Diseño Louis Delanois,
Silla Medallón (1769)

En 1713 el obispo irlandés George Berkeley escribió un ensayo sobre los conceptos de lujo y confort, en estos escritos afirmaba que el consumo ostentoso era moralmente reprobable, pero que existía un consumo moralmente aceptable si se seguían las normas del “buen gusto”, este buen gusto estaba relacionado con la comodidad y la utilidad funcional de los objetos, dado que ambas eran el componente esencial del placer estético. (Calvera, 1989, págs. 95 - 104)

La consideración de la funcionalidad como categoría estética, racional y opuesta al lujo hoy en día nos parece habitual, pero en aquella época no era una idea extendida, sin embargo en 1769 el diseñador de muebles Louis Delanois presenta la silla “medallón” (Figura 73). Esta silla se caracteriza por su diseño clásico funcional de respaldo redondeado que proporciona comodidad en la zona lumbar, apoyabrazos con acolchado para los antebrazos, su suave superficie mantiene espacios amplios para lograr el máximo confort al sentarse, se denota el cambio de la curva en las patas por el uso de formas rectas y racionales fáciles de producir en serie.

Edad Contemporánea Siglo XIX

Se caracteriza principalmente por ser el siglo del inicio de la mecanización e industrialización, tuvo un impacto en algunos de los roles de la mujer abriendo el camino a trabajos como la telefonía, institutrices y enfermeras, (Scott, 1993) ...”la mayoría de los empleos fueron encomendados en la industria textil y solo se podían ejercer hasta después del matrimonio, pues se pensaba antagónica la productividad y la maternidad.” El prototipo perfecto se consideró que lo cumplía la mujer casada reina del hogar, buena madre y buena esposa.

Se mantiene el concepto que supone inferior a la mujer frente al hombre, en este caso se le atribuía a las condiciones fisiológicas femeninas como la menstruación y el embarazo, en reacción algunos artistas materializan el cuerpo femenino al deshumanizarlo convirtiéndolo en un objeto de deseo sexual bello de contemplar, un espectáculo fetichista símbolo de la perfección.

En sus obras se sienta un precedente estético y temático, pues estos cuerpos desnudos son de mujeres comunes que al mostrar su género no evocan ya temas mitológicos y por el contrario muestran una mujer que quiere libertad. Pinturas como “la maja desnuda” de Francisco Goya y “La mujer de las medias blancas” de Eugène Delacroix (Figura 74 y Figura 75), generan controversia y escándalo pues estos cuerpos voluptuosos contrasta con el canon de belleza y la moda de la época” (Paz, 2007, pág. 41).

Los artistas deseaban mostrar a las mujeres de una manera realista en sus más íntimos momentos, representadas de manera placida en un sillón, en la cama, aseándose en el baño, sorprendidas y retratadas por un pintor que actúa como mirón o espectador que puede contemplar la mujer como nunca antes, féminas corrientes desvestidas a propósito y convertidas en objeto de deseo sexual,

“Estar capacitado para traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación; ser, no solo un pintor, sino también un hombre; en una palabra, hacer arte vivo, tal es mi objetivo” Gustave Courbet.

El mobiliario en principios de este siglo sigue teniendo un carácter aburguesado y aparente, sufre transformaciones en los procesos, pues pasan de la manufactura a la mecanización y la industrialización, estos procesos fríos de estandarización generan una serialidad homogénea donde el mueble pierde todos los aspectos personales de detalle que le imprime la elaboración artesanal.



Figura 74 Eugène Delacroix
La mujer de las medias blancas. 1825)



Figura 75 La maja desnuda Francisco de Goya 1800



Figura 76 Gustav Klimt. La "femme fatale"

Como respuesta al maquinismo aparece el movimiento Arts and Crafts, que explora en sus talleres mediante el trabajo manual y semindustrial, potenciar la creatividad en el arte frente a la producción en serie

Este rechazo dio paso a un estilo que se consideraba "nuevo", "moderno", "joven", "original", atributos que buscan contraponerse a las formas ortogonales que imperaban en las fábricas, su fuente de inspiración la encuentran principalmente por representar la naturaleza y el arte pre-Rafaelista, al buscar imágenes de mujeres misteriosas de lánguidas formas orgánicas y curvilíneas.

La "femme fatale" (Figura 76) del artista Gustav Klimt personifica perfectamente a esas mujeres tentadoras, perversas, bellas en extremo que hacen sucumbir a los hombres por las pasiones corporales que dominan sobre la razón, es una visión propia que el hombre le asigna a la imagen de la mujer y lo femenino.

Este arte nuevo o también llamado "art nouveau" se caracteriza por ser decorativo, recurre al uso de ornamentos representando las ideologías de una época que hablan de la "función convertida en un placer estético", placer que relacionado desde el punto de vista objetual, se convierte en algo indisoluble que quiere formar un solo cuerpo o más bien que busca reflejar esa imagen común de erotismo y sensualidad representada por la posible composición entre la mujer y el mueble, un binomio forma - función.

Se pretende dar un ejemplo de la composición entre la mujer y el mueble a través de cuatro representaciones femeninas del artista Alfons Mucha (Figura 78), contrapuestos al diseño de mobiliario de la época, estas configuraciones responden a formas elegantes sensuales y seductoras que se hallan en completa comunión con la naturaleza y los conceptos estéticos que decoran la ilustración. Se percibe una simbiosis mujer-mueble como unidad que relaciona sus partes entre sí ejerciendo como un solo cuerpo, la mujer, naturaleza y los ornamentos se componen y confunden mutuamente para servir como catalizador de la personificación de la belleza.

En el mismo siglo se encuentra un hallazgo de interés para la investigación, el trabajo escultural del artista francés François-Rupert Carabin, este artista retrata la figura de la mujer como un componente estructural que en un sentido literal expone los rasgos corporales en una actitud de dominio o sometimiento, desde este punto ya podemos ver como la figura femenina y el mueble son utilizado como diseño artístico permitiendo representar obras conceptuales desde lo utilitario.



Figura 77 Alfons Mucha "Galeria misterio" 1939



Figura 78 Serie mobiliario "Art Nouveau"



Figura François-Rupert Carabin (1862-1932)

Siglo XX y XXI

En esta época se impone el racionalismo arquitectónico que trajo consigo las “nuevas máquinas de vivir” (Breton, 2002) “consideradas como prolongaciones materiales de lo corpóreo humano y productor de su comportamiento cotidiano”, un lugar funcional pensado para ser producido en serie al igual que todo lo que contenía en su interior.

En los nuevos hogares prevaleció la estética funcional que responde en atender a las necesidades generales de la sociedad donde el proyectista debe configurar la forma desde un concepto pero respetando la función específica del objeto, aparece desde este momento la famosa frase (Greenough, 1947) “form follows function” la forma sigue la función, la proyección arquitectónica no consideraba la vivienda como una caja sino que también procuraba que tanto el interior de los espacios y los objetos que contenían estuvieran unificados a través del mismo estilo o concepto empleado.

Los hogares se caracterizaron por lo racional, funcional, minimalista y simple utilizando el concepto de la escuela Bauhaus abandonando por completo el uso de ornamentos recurriendo a las formas puras y simplistas de líneas rectas de colores y geometría básica. Los arquitectos que promueven esta nueva filosofía al interior de las artes y el diseño son los Arquitectos Marcel Breuer, Mies Van de Rohe y Le Corbusier, quienes por primera vez en la historia introducen el metal como material constructivo en el mobiliario acorde con las características de una era industrial.



Figura 80 Marcel brehuer1925



Figura 81 Le Corbusier 1928



Figura 82 Mies Van de Rohe 1929



Figura 84 Roger Wilkerson, Simple times 1953

Los hogares se caracterizaron por lo racional, funcional, minimalista y simple utilizando el concepto de la escuela Bauhaus abandonando por completo el uso de ornamentos recurriendo a las formas puras y simplistas de líneas rectas de colores y geometría básica. Los arquitectos que promueven esta nueva filosofía

al interior de las artes y el diseño son los Arquitectos Marcel Breuer, Mies Van de Rohe y Le Corbusier, quienes por primera vez en la historia introducen el metal como material constructivo en el mobiliario acorde con las características de una era industrial.

Dentro de estas máquinas de vivir la mujer continúa cumpliendo un rol de sumisión y abnegación, asignándole la misión de disciplinar al esposo, educar a los hijos, las labores de cocina, limpieza e higiene, así como enfermera en el hogar y responsable de la salud y la productividad de todos sus miembros, la mujer entonces es elevada a la categoría de “ama de casa” (Figura 84). Además de estas funciones domésticas, a manera de extensión las mujeres también se desempeñaron en oficios artesanales que venían ejerciendo desde tiempos anteriores tales como modistas, costureras, panaderas, sombrereras, zapateras y comadronas.



Figura 84 Douglas Aircraft Company, California 1942

En el siglo XX el hecho más significativo en la vida laboral de las mujeres es su ingreso como fuerza laboral obrera, que en parte se debió a la primera y segunda guerra mundial, Este evento hizo que las mujeres salieran del hogar para sustituir a los hombres en las fábricas, lo que demandaba una mujer andrógena e independiente que abandona el uso de cualquier prenda que la reprimiera, por lo cual se impuso el uso de pantalones como prenda habitual tanto en las fábricas, como para ser usadas en las calles y la vida cotidiana. (Revista Cromos , 2012) “El pantalón abraza ahora por igual a ambos sexos.” (Figura 84)

Este cambio en la moda como factor que determina la apariencia de las mujeres y los roles que desempeña laboralmente, muestra la actitud con que se toman ahora la vida, Gabrielle Bonheur Saumur más conocida como Coco Chanel, liberó el cuerpo femenino de corsés y de aparatosos adornos inspirando con sus vestidos las expresiones y aspiraciones de libertad e igualdad del siglo XX. Coco Chanel influencio en dos conceptos revolucionarios el moreno en la piel, considerado hasta entonces como propio de campesinas, y la idea de abandonar la obesidad en el cuerpo para hacer esbelta y delgada la figura de la mujer. La juventud como canon estético ha permanecido durante los últimos treinta años impulsado principalmente por los medios de comunicación, en un inicio cimiento la industria cosmética y luego le dio paso a las cirugías estéticas corporales, logrando extremos que nunca antes eran posibles de imaginar, incluso se puede mantener belleza física en mujeres mayores de 70 años.



Figura Magazin "Advert
Lucky Strike" 1960

Los valores, creencias y canones de esta época se fundamentan completamente por un culto al cuerpo, los medios de comunicación a través de la televisión y la radio "normalizan" a las mujeres presentando un ideal corporal, la belleza es considerada una característica de la feminidad y una obligación para las mujeres ser esculturales, (Raich, 2001) "algunos elementos en los discursos publicitarios como estrategia de marketing muestra el cuidado de la estética como una característica inherente a la mujer ignorando su presencia en otros campos intelectuales y de conocimiento." Un ejemplo del uso de la imagen de la mujer por la publicidad, es la manera como se la presenta ornamental y decorativamente al lado de una cajetilla de cigarrillos sentada en una silla.



Figura 86 Lili St. Cyr



Figura 87 Playboy magazine Octubre 1958

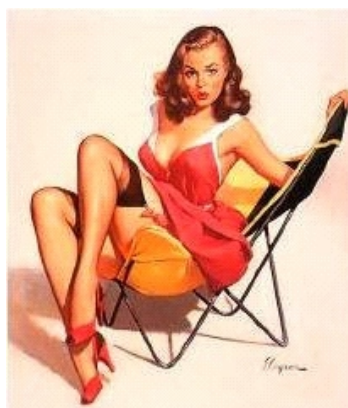


Figura 88 Gil Elvgren 1960



Figura 89 Lili St. Cyr
bailarina de striptease

La silla usada como fetiche publicitario es la denominada BKF, diseñada en 1938 por los argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, resume el espíritu de una época como símbolo del pensamiento moderno, adquiriendo una imagen relacionada con la liberación sexual y a un pensamiento liberal. Como se puede ver en las fotografías la silla se relaciona con la imagen de mujeres sensuales, bellas y modernas, apareciendo en revistas de modelos pin up del ilustrador Gil Elvgren o en la fotografía erótica realizada por la revista playboy.



Figura 90 Retrato icónico 1963 de Christine Keeler.



Figura 91 Serie De Imágenes Publicitarias De Grupo

La silla modelo 3107 (Figura 90), más conocida como la silla 7 fue diseñada por Arne Jacobsen en 1955, saltó a la fama y se convirtió un icono gracias a las fotografías de Lewis Morley que retrató a Christine Keeler desnuda en 1963, esta imagen controversial impulso sus ventas en millones de ejemplares. Desde la perspectiva estética, la silla a manera conceptual refleja las curvas y la sinuosidad propia de las formas femeninas que establecen una comunicación entre la modelo y el objeto.

Se evidencia que no solo los arquitectos y diseñadores se internan en la exploración del mobiliario, sino que también los artistas producen elementos objetuales funcionales y participan de estos proyectos de manera conceptual, los artistas plásticos y diseñadores americanos Erwin y Estelle Lavern, experimentaron con varias series de muebles orgánicos con formas notablemente escultóricas, la silla "*Champagne*" (Figura 91) logra una composición y un efecto interesante simulando una copa de vino "*champagne*" a medio llenar. Como es de esperarse la imagen femenina sirve como intersección entre los atributos funcionales del objeto y como medio de promoción y publicidad del producto

La silla proyectada por el diseñador Verner Panton en 1960, aparece en un reportaje llevado a cabo por la revista británica Nova que tenía como descripción "Cómo desnudarte delante de tu marido" donde muestra a una mujer en una secuencia de *streaktease* doméstico frente a la Panton roja (Figura 92). Otra muestra del uso de la mujer como elemento decorativo en la silla es la imagen que utilizó la revista británica Vogue en 1995, la modelo Kate Moss aparece en la portada desnuda y sentada en una "*Panton Chair*"

Esta silla es considerada según la crítica como la silla más sexy del siglo, por el uso de colores vivos, las curvas de sus líneas, la continuidad de sus formas que generan experiencias estéticas de sensaciones y liberación sexual. Hay un antes y un después de la *Panton Chair* en la historia del diseño que coincide con el estallido de la cultura pop de los años 60, esta silla es revolucionaria para la estética de su época pues es la primera que se fabrica en un solo cuerpo que por sus esculpidas curvas es posible compararla con la suavidad y la sinuosidad que tiene la mujer (Figura 93).



Figura 92 Revista Nova



Figura 93 Silla Panton 1960



Figura 94 STORZ & PALMER POLSTERMOEBEL 1962 & Silla K3 "Heart Cone" 1959



Figura 95 Serie de trabajos Verner Panton

En la serie de imágenes de mobiliario que se presenta, se puede apreciar el trabajo del diseñador Panton y una notable presencia tanto las formas orgánicas como el de la mujer, la sinuosidad de sus composiciones se repiten de manera conceptual en muchos de sus productos y la decoración de interiores. La presencia femenina es usada como elemento decorativo en la fotografía de sus muebles o sirviendo como soporte estructural en la parte lateral.



Figura 95 Serie de trabajos Verner Panton

El común de las personas y las estructuras familiares de la época se encontraban limitadas a los espacios reducidos de aquellas “máquinas de vivir” con un mobiliario destinado a la racionalización funcional y la serialidad.

“El filósofo Jean Baudrillard pone de manifiesto el nuevo orden práctico y de uso que responde a la organización de los pequeños espacios en el hogar dado por un sistema industrial que abandona los valores simbólicos quitándole la presencia o el “alma del objeto” arrebatando el sentido y la representación sensible y perceptiva más allá de responder propiamente a lo funcional” (Jean, 1968, pág. 19).

Cabe destacar que presenciamos del diseño de un mobiliario al que solo pueden acceder ciertas elites, (Jean, 1968) “existe un problema sociológico y social en el hecho de que un grupo restringido tenga la libertad concreta de expresarse, a través de sus objetos y de sus muebles” (Pág. 20)

Este fenómeno donde el producto dialoga con los usuarios fue explicado en los años 70 por el Jefe del Departamento de Teoría y metodología de diseño de la universidad Burg Giebichenstein, el diseñador Horst Oehlke, quien propone dos escenarios donde se mueve el objeto, primero desde la función práctica que tiene que ver con la utilidad del producto en términos de usabilidad y segundo el objeto de función simbólico comunicativa o formal estético, que busca establecer una relación a partir de sensaciones y experiencias del usuario para crear nuevas asociaciones desde la percepción sensorial. Es así como el estudio de los intercambios comunicativos expresan la diferenciación en el producto, constituyendo el punto de partida de esta investigación en el desarrollo de un mobiliario con una alta carga simbólica que permita representar los sentimientos a través de sus formas.

Desde esta perspectiva y a manera de ejemplo se puede observar el trabajo realizado por el grupo de diseño Studio 65, que dio a conocer su sofá Bocca alias de "labios de Marylin" por su referencia POP y la cultura americana (Figura 96), aunque también se conoce como "Mae West lips", ya que hay una relación estética muy directa con la obra de Salvador Dalí, el concepto de diseño empleado en este objeto se deriva por la fascinación que existía en la época por los labios rojos y carnosos. En este caso los atributos femeninos sirven aquí como medio discursivo frente a la necesidad del objeto por fundamentar el recurso de interpretación cultural que por su particularidad artificial forja un medio ideal para tridimensionalizar la información ideológica.



Figura 96 Sofá Bocca Studio 65



Figura 97 "Mae West lips" Salvador Dalí & silla Leda

Otros ejemplos del concepto femenino como origen de la forma es la pintura de Dali "Femme à tête rose" (Figura 97), que dio origen a la silla Leda, y la silla conocida como "La Chaise" (Figura 98) diseñada en 1948 por el arquitecto y la artista Charles y Ray Eames, considerada como un icono del diseño orgánico, inspirada por una escultura de Gaston Lachaise de una mujer que a pesar de su peso simula estar suspendida sobre el agua "Floating Figure" (Figura 99).



Figura 98 La Chaise



Figura 99 Fig. "Floating Figure"

El artista Henry Moore también utiliza este recurso estilístico guiado por las formas la exploración extendida con la forma humana, la escultura Bridge Prop es la representación de un cuerpo que no es completamente visible pero que está completamente presente, logrando que el conjunto de estas convenciones se relacionen e interactúen con el entorno y los espectadores. (Figura 101)



Figura 101 Henry Moore, Bridge Prop, 1963 & Reclining Figure, 1945

El mobiliario humano del diseñador artista Dzmitry Samal (Figura 67) plantea un discurso una discusión sobre los alcances de lo humano y nuestra noción de servidumbre en la idea de hábitat.



Figura 100 Human Forniture

Cada vez es más habitual encontrarse con muebles que difuminan la frontera entre uso y contemplación, pragmatismo y sentido, decoración y arte. Se vislumbra una línea estrecha que une la artesanía el arte y el diseño, donde es posible advertir la conjugación del pensamiento proyectual con la realización manual, la producción a escala o en serie de objetos de tradición artesanal que se solapan y construyen zonas de intersección relativamente nuevas como fruto de traspolar un elemento escultural o pictórico al diseño funcional, produciendo un mestizaje entre el rol del artesano, del artista y del diseñador. Aparecen etiquetas que nos hablan de la fusión de las disciplinas como diseñador-artesano, artesano-artista, o artista-diseñador, que al transgredir otras disciplinas logra renovar siguiendo técnicas y procesos tradicionales prefigurando o proyectando las formas con fines utilitarios y masivos.

Finalmente y para cerrar el capítulo se puede resumir que a través del tiempo se producen diferentes cambios que afectan al rol de la mujer y sus derechos, donde esta reconoce la potencia de su cuerpo y la libertad que tiene para expresarse con él, cuerpo materia usado como objeto de representación que le sirve al hombre para vivirse en un enfoque de aspectos simbólicos y una cultura mediática que construye una imagen modélica del cuerpo donde la sociedad ha de reflejarse.

“Los hombres actúan y las mujeres aparecen, Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, 1972, pág. 27).

Este recorrido histórico permitió estudiar la imagen femenina como una de las temáticas centrales del arte, especialmente la representación alegórica de mujeres desnudas que pasaron de ser mujeres comunes y corrientes a mujeres glorificadas que hacían referencias a algún personaje de la historia, la Biblia o la mitología. Por otro lado se puede ver la evolución del mobiliario no sólo está condicionado por el desarrollo de las técnicas de elaboración y manufactura sino que también se proyecta por la transformación en los estilos de vida y su valor de signo estético, lo cual permite reflexionar en toda su dimensión la relación que existe entre la mujer y el mobiliario. Con esta búsqueda histórica también se pudo entender que el objeto es un elemento portador de discurso, donde es posible ver como el diseño parte desde términos funcionales y pragmáticos a terrenos de la conceptualización artística. Bajo esta afirmación hipotética, y las evidencias encontradas en la hibridación del arte y diseño como fuente de inspiración, se presenta este proyecto como una aventura del conocimiento y experimentación de disciplinas que muestran territorios en común y posibilitan el diálogo.

“El deleite producido por la belleza es el único verdaderamente desinteresado y libre”

KANT

CAPÍTULO 3. CUERPO SOCIAL

3.1 El cuerpo como objeto de deseo

Distintas nociones culturales concurren en la visión del cuerpo como un portador de símbolos sociales, se debe aclarar que para elaborar el trabajo creativo, inicia a partir del análisis sobre la construcción creativa a través del deseo por el cuerpo femenino. Ejemplo de esto es como en el arte la búsqueda de placeres trasciende del imaginario individual al colectivo, los desnudos se presentan como un tema recurrente de todas las épocas, es el deseo social por la materialización de un cuerpo erotizado que guarda relación con la potencialidad de vida. Desde lo pictórico se estudian los trabajos de artistas que se interesaron por el erotismo y el lenguaje corporal en sus obras, algo sugerente que oscila entre la provocación y la inocencia, algo que sugiere una ambivalencia provocadora y al mismo tiempo inocente de los creadores, una mirada que insinúa y que invita a ir más allá mostrando sin pudor lo que muchos no se atreven a exhibir. Los artistas de una manera u otra se han relacionado con el tema del arte erótico en algún punto de sus carreras, por ejemplo el pintor Edgar Degas en su trabajo con piezas de mujeres que se están vistiéndose o desvistiendo en posturas de sensualidad de movimientos naturales y en atmosferas familiares carentes de obscenidad que más bien parecen cercanas, amables, armoniosas y apacibles, ya sea cuando la mujer está entrando a una bañera o se está vistiéndose y secando su cuerpo. El pintor Gustav Klimt carga de sensualidad la pintura femenina en los desnudos de mujeres en poses atrevidas y provocadoras que logra captar a través de los gestos y las expresiones de sus modelos, en su creación se aprecia un erotismo refinado y elegante.

Dentro de los artistas contemporáneos se destaca el ilustrador nacido en España de formación autodidacta en dibujo Alexander Grahovsky, su trabajo mezcla tanto la ilustración digital como la pintura tradicional y la fotografía refiriendo como recurso conceptual el comic y el bondage. Este artista presenta en muchas de sus obras a la mujer en escenas cotidianas íntimas en las cuales se les imprime una gran carga erótica, considerando siempre el deleite voyerista del espectador. Desde esta perspectiva estética se observa un cuerpo como medio erotizador que motiva a la creación; un cuerpo que seduce y cautiva convocando al observador, quien podría también estar erotizado o hechizado al compartir el objeto deseado. “El erotismo no es visible, no es epidérmico, es sensación pura” (Pág. 103)



Figura 102 Alexander Grahovsky
Nymph Protection 2012



Figura 103 Alexander Grahovsky
Good Girls Go To Heaven 2012

En los referentes escultóricos las obras que están llenas de sentimientos particulares sirven como insumo conceptual y técnico en el trabajo de creación, comencemos citando al escultor Gian Lorenzo Bernini, en su obra “El rapto de Proserpina”, esta obra de gran realismo y delicadeza evoca la mitología romana haciendo una metáfora entre el ciclo de la primavera.

La pieza escultórica suscita un enfrentamiento entre contrarios, Plutón un Dios, Proserpina una simple mortal; los binomios que se encuentran en esta obra son de interés en el trabajo de creación, pues existe una dialéctica entre fuerza-fragilidad, violencia-sumisión, hombre-mujer, tosquedad-delicadeza, brutalidad-sensibilidad, fealdad-belleza, lascivia-inocencia. Ver Figura 104. Otro trabajo que se tiene en cuenta por la forma de representar la captura de los sentimientos, las angustias y los deseos es la obra del escultor Auguste Rodín, aquí se muestra una carga erótica de mujeres desnudas que se encuentran peinándose, con las piernas abiertas, tocándose, exhibiéndose en una relación de cuerpo erotizado y el placer de un momento incierto congelado en la experiencia sensual que provoca las esculturas.



Figura 104 Bernini. El rapto de Proserpina 1622

Culturalmente la desnudez nos causa vergüenza, y es el artista que trata de transgredirla mostrándonos una nueva mirada o tal vez nos muestra algo que antes no éramos capaces de apreciar: “(Tusquets, 2007) No hay ninguna naturaleza que no sea percibida (pre- vista) a través de una cultura, y el pintor de desnudos lo sabe mejor que nadie... y una mujer no es nunca naturalmente bella, siempre lo es desnaturalmente”. (Pág. 35) La dualidad de conceptos que se encuentran en las expresiones artísticas de manifestación erótica demarcan una ambigüedad, pues socialmente no se puede tener una sola mirada objetiva, al contrario, el límite entre lo pornográfico, sexual, sensual, obsceno y moral se encuentra directamente relacionado. Las acciones están gobernadas por pensamientos y es en la mente del observador donde se encuentra al erotismo, el eros no tiene ley, transgrede reglas, convenciones, prohibiciones, el eros se proyecta y se expande en todas las actividades humanas, desde lo individual y cotidiano hasta lo colectivo, familiar y político.

Diseñadores industriales e interioristas han encontrado en el diseño y fabricación de productos eróticos, una posibilidad eficiente de fusionar arte, sensualidad y funcionalidad. El diseño con función erótica está en el límite de fronteras delgadas entre la sexualidad y la sensualidad, es evidente que esta estrecha relación entre el objeto y el erotismo presenta en algunos casos una parafilia que se asocia a las sensaciones eróticas que producen los objetos. Sin embargo tanto en el arte como en el diseño la subjetividad cumple su rol, y los mexicanos Xanath Lammoglia y Andrés Amaya fundadores y creativos de la firma “Bala Studio” con sus propuestas objetuales abren la mente a nuevas posibilidades para aplicar eficientemente la ergonomía y la antropometría a piezas ultra exigentes en esta materia. Desde el año 2003 se han dedicado a diseñar exclusivamente mobiliario erótico.

“Para ellos el erotismo se pierde por las convenciones sociales que reducen la intimidad del hogar a las habitaciones, con sus productos buscan generar una mayor apertura sexual hacia diferentes sitios del hogar; de hecho, algunas de sus propuestas nos sugieren tácitamente, el uso que en verdad tienen” (Revista-mm.com, s.f.) Ver Figura 4.

Como se puede ver este mobiliario rompe con la estética funcional presentando cualidades plásticas en el objeto, mezclando los márgenes entre lo artístico y lo funcional, se interpreta la anatomía del hombre como la de la mujer, la masculinidad y la feminidad se asocian para entender las posibilidades de los cuerpos, se asume algo inherente al cuerpo expresado sobre su naturaleza a través del objeto.



Figura 105 Xanath Lammoglia, Adela Chair 2009



Figura 106 Representación publicitaria de la mujer

El diseño debe interpretar las señales que consideran al cuerpo como portador de símbolos, los objetos no solo interactúan con los usuarios si no también lo hacen con el entorno el cual esta modelado en gran medida por los aspectos sociales y la relación del hombre con el objeto. Se entabla una dialéctica entre el objeto, las convenciones sociales, los sentimientos y la percepción grupal, (el tiempo.com, s.f.) “la sensualidad es el ingrediente que hace de las obras de estos dos diseñadores mexicanos productos que son símbolos de una condición erótica y además se puedan enseñar y formar parte del mobiliario en casa”. El filósofo francés Jean Baudrillard en su texto el sistema de los objetos, presenta una reflexión acerca de que las estructuras familiares y sociales de una época se pueden equiparar a la configuración del mobiliario, (Baudrillard, 1968) pues este se considera como una imagen fiel de los procesos al interior de los hogares, es en ese espacio de socialización donde se inserta la noción de identidad y corporalidad de cada individuo (Pág. 14).

Por lo tanto, es a través de diferentes manifestaciones corporales que los individuos expresan su pertenencia social y cultural, los objetos tienen una función que personifican las relaciones humanas advirtiéndolo el alma de quienes las poseen, pero también se ven supeditadas de acuerdo con una época y una cultura; así, lo que en una época pudo tener un contenido altamente erótico, puede no tenerlo en otro momento, se podría afirmar que el erotismo como hecho social exige la presencia de un actor y de un objeto capaz de proyectar al cuerpo como medio erotizador y objeto de deseo.

De lo anterior se genera un pensamiento acerca de la mirada femenina y masculina hacia el cuerpo, como se viene exponiendo, el cuerpo está cruzado por la mirada del espectador, una mirada que en la mayoría de las representaciones artísticas privilegia la del varón, este cuerpo objetualizado se convierte en mercancía dedicada al disfrute, los medios actuales como la publicidad, las revistas, las series de televisión, las películas, los videojuegos, los videos musicales, las noticias, los reality show, refuerzan la idea de la cosificación del cuerpo. (Figura 106) El culto actual al cuerpo potencializa el concepto de mercancía, tener “más” hablando de las características fisiológicas, senos y glúteos grandes hace que el valor del cuerpo se rija como moneda de cambio, como ejemplo se presentan las imágenes de la Figura 106, donde es posible percibir como la publicidad y el mercadeo utiliza a la mujer como un objeto de deseo que se puede usar, desechar, renovar, remodelar, conceptos comunes que vamos naturalizando en nuestro siglo.

“Las mujeres no han producido escenas o imágenes eróticas en proporción y carga sexista como lo han hecho los artistas varones, sino más bien desde los años 50 a la actualidad las mujeres se han expresado particularmente más a partir de su propio cuerpo o en formas de auto reconocimiento” .

Por citar algunas artistas, se encuentran trabajos como los de Niki de Saint Phalle, quien desmitifica los genitales femeninos y frecuentemente asume una actitud contestataria respecto a los temas eróticos y de género en múltiples esculturas. Laura Pulsen, quien ha propuesto una novedosa forma de expresión del cuerpo femenino a partir de sus capacidades reproductivas, pero con base en esculturas de barro saturadas de semillas pequeñas y plantas que crecen durante el lapso de una exposición temporal, “La fotografía de Nan Goldin, quien de forma indistinta o casual desarrolla como temas de inspiración el desnudo masculino y las relaciones sexuales de pareja” (Págs. 70 - 83). La investigación no pretende ahondar en este tema sexista, se deja como manifiesto pues se considera importante cuestionarse si existe una realidad erotizante masculina y otra femenina, si hay una mirada inconsciente del que observa y otra consciente pensada por el artista. Por el contrario la creación busca excavar en los deseos íntimos personales como una mirada al interior, que logre expresar hacia el exterior la fascinación por el cuerpo femenino a través de un medio escultórico, siendo el erotismo y el cuerpo femenino un dispositivo sensorial y de recurso creativo.

1.2 El Mito de Pigmaleon y Galatea

“Entre tanto, con técnica admirable esculpió con éxito un marfil blanco como la nieve y le dio una hermosura con la que ninguna mujer pueda nacer, y se enamoró de su obra”

Ovidio

Profundizando sobre la búsqueda del artista por ese ideal femenino, aquí se expone la historia de una narración clásica del poeta (Ovidio, 1998) descrita en el texto de Pigmalión y Galatea. Este mito amoroso presenta el paso de una figura inerte femenina a carne viva, gracias a un regalo ofrecido por la diosa venus a un mortal llamado Pigmalión. En la obra se muestra un hombre no conforme con mujer alguna, y para llegar a ella debió crearla con sus propias manos plasmándola en la piedra, lo que se consideró según el relato de Ovidio la perfección de una diosa.

Pigmaleon es el ejemplo y paradigma de la necesidad del hombre, específicamente la del artista por competir con los dioses de la creación en el hecho de erigir a imagen y semejanza de sus fantasías la figura y nunca el alma de la mujer que anhela. Llevar al artista al límite de su búsqueda con la belleza es exponer los sueños y deseos masculinos, “Galatea” entonces esconde tras la cortina del amor un prototipo físico sumiso liberado del pecado y los defectos de la mujer mortal.

Tal vez uno de los artistas que llevan este simulacro femenino a su máxima expresión, es el escultor americano John de Andrea, este artista es comparado por su técnica a la de los escultores griegos, muchas de sus obras buscan el ideal de la belleza a través de sus composiciones hiperrealistas, las cuales encarnan la imagen fiel de mujeres desnudas mostrando cada uno de los detalles físicos incluso al incorporar en su trabajo cabello natural y ojos de vidrio, con este tipo de recursos formales el artista pretende captar la belleza siempre joven, sin atisbos de las huellas dejadas por el paso del tiempo. En la obra El escultor y la modelo (Figura 107) se presencia a un Pigmalión en un estado pasivo y de tranquilidad, que se encuentra de algún modo idealizando y recreándose en la representación de la belleza de su creación y que aún está en el proceso final de pigmentación de la piel.



Figura 107 John De Andrea, El escultor y su modelo

“Nunca he hecho nada que no tenga que ver con el cuerpo. He trabajado siempre hacia una idea de la belleza y he pensado que incluso si no salía nada de todo ello, al menos habría conseguido un bonito cuerpo” (A. Bassas, 1989, pág. 895)

Una Galatea muy particular que formo parte de las obras surrealistas de los años 30 y que rechaza precisamente esa figura femenina idealizada, es la expuesta por el artista Hans Bellmer, quien le imprime un punto de vista siniestro y oscuro a su obra. La escultura de Bellmer aspira a representar lo más fidedignamente posible los rasgos femeninos explorando lo simbólico y jugando con la descomposición y recomposición del cuerpo. La muestra la tensión erótica de una escultura que refleja las partes íntimas de la mujer, donde los conceptos del mito de Pigmalión se transgreden de forma polarizante por el hecho de cambiar la imagen femenina como musa inspiradora a una representación del cuerpo como un entidad absoluta, incapaz de trascender, incapaz de ser libre, ausente de pudor o miedo al exponerse ante el espectador como objeto de deseo.(Lampkin) Quiere el artista indagar en «la mecánica del deseo» y para ello crea estas mujeres objeto, reflejos de pulsiones y deseos hechos carne.



Figura 108 Die Puppe Tate Gallery

“De todas las formas creadas por el arte moderno y que se ha ganado el derecho de una existencia propia, uno de los más poderosos y chocantes es la muñeca de Bellmer, siempre dispuesta a desgarrar de nuevo la imaginación de los hombres” (Rueda, 1998, pág. 350)



Figura 109 “Chair” Allen Jones 1969

Por otro lado el artista Allen Jones para el año 1969, parte de la idea de crear un tipo de Galatea objetualizada, su trabajo no se relaciona con el placer físico directo ni con la suplantación de la mujer real, su Galatea por el contrario es forzada a estar en una postura estática, ausente de movimiento, pero esta si cumple una función utilitaria propia del mobiliario mesa, silla, perchero, ver Figura 109. La obra de Jones nace como respuesta de sus fantasías personales y las posibilidades de transgredir la mentalidad de la época, lo que le causó el rechazo y la expulsión del gremio artístico, pues se consideraba un arte fetichista y de sexualidad exacerbada hacia la mujer.

Desde la referencia de este artista se abre una perspectiva en la investigación que empieza a mostrar posibilidades para el desarrollo de la creación personal, a pesar de que el artista Allen Jones fuera tachado por misógino y sexista, la representación de su obra precisamente es lo que expone el mito de Ovidio, una Galatea creada con la finalidad de ser contemplada y disfrutada, en otros términos es como los hombres ven y piensan acerca del cuerpo femenino. Como se presenta hasta este punto hay una transición de la representación del ideal Pigmaleónico sobre el cuerpo Galatesco, los ejemplos descritos anteriormente muestran explícitamente los rasgos femeninos en sus obras, el cuerpo es una extensión que nace de la imaginación del artista en su afán de encontrar la perfección. Hay un juego de espejos entre Pígalión y Galatea, Galatea es el cuerpo que se convertirá en imagen, vida que surge del misterio que nace del taller del artista que bajo su habilidad es capaz de encerrar el espíritu de su obra en sus pincelada o golpes de cincel.

Saliendonos del campo artístico y entrando en el terreno del diseño, las representaciones femeninas en los objetos son el reflejo del gesto técnico creador de formas a partir de elementos conceptuales, formas que requieren salir del mundo inerte para llenarse de significados en esta propuesta de diseño, Galatea representada por la modelo Marilyn Monroe es tomada como insumo creativo en un momento icónico de sutileza, sensualidad y erotismo que ocurre cuando la falda de la modelo se eleva producto de un ventarrón que viene de debajo de sus piernas (Figura 10). Esta misma forma de conceptualizar a través del cuerpo femenino en el diseño industrial se aprecia con las posibilidades creativas que surgen del binomio mujer-asiento, que en términos de esta investigación participa del supuesto planteado de que la forma circunscribe al objeto, manteniendo al cuerpo humano como un dispositivo de representación de la naturaleza que se transfiere por una superficialidad antropomórfica, ver (Figura 110).



Figura 110 Cross Legged
Vladimir Tsesler

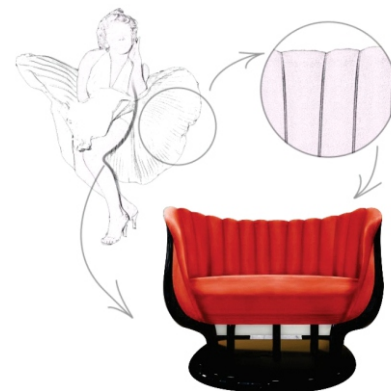


Figura 111 Marilyn Two Seat Sofa
Rafaela Luís

“El hombre está ligado entonces a los objetos–ambiente con la misma intimidad visceral (sin dejar de advertir las diferencias) que a los órganos de su propio cuerpo, y la “propiedad” del objeto tiende siempre virtualmente a la recuperación de esta sustancia por anexión oral y asimilación” (Baudrillard, 1968, pág. 28)

Se cierra este capítulo destacando la exploración del cuerpo femenino como insumo conceptual que atrae al arte y al diseño de igual manera. Para el próximo capítulo dicha fuerza de atracción se virtualizará a través de un objeto denominado mobiliario escultórico que sirve como escenario de trabajo creativo personal, teniendo en cuenta la escultura como medio de creación que se vale del cuerpo como elemento armonioso, brindando multiplicidad de opciones e inspiraciones funcionales perfectas, (Serres) “al igual que el mito de Pígalión, las curvas de Galatea se acomodan de forma idónea a la corporalidad del ser humano y su ergonomía”

«Manos pequeñas e independientes que, sin pertenecer a ningún cuerpo, están vivas. Manos que se alzan, exasperadas y malignas, manos que ladran con los cinco dedos erizados como si fueran las cinco gargantas del perro del infierno. Manos que caminan, duermen, y manos que se despiertan...»(Rilke, 1907).

Rainer Maria Rilke

CAPÍTULO 4. PROPUESTA FORMAL DE LA OBRA

4.1 Entrada a los terrenos de la creación estética

Mientras navego por los senderos de la tradición clásica, recorro al hedonismo y las escuelas de la Grecia antigua cirenaica y epicúrea (Ecured, s.f.) para plantear mi búsqueda estética, un camino que debe hablar desde el encuentro con mi bienestar y las alegrías que me proporcionan el goce y el placer, en términos de la creación estos conceptos se refieren a los aspectos personales de carácter emocional y hedonista, que también contribuyen a las posibilidades creativas, es decir que desde el gusto por la feminidad y su cuerpo sea posible generar valor en un objeto utilitario. El cuerpo femenino es pensado en relación con un modelo inmaterial del cual es imagen, y su abstracción debe representar de forma pragmática, ya que la idealización posee un rol importante en el proceso cognitivo y que incluso colabora para alcanzar lo real. La creación se sirve del concepto imaginario de un cuerpo como parte interactuante entre los aspectos funcionales y formales que implican necesariamente una interacción de usabilidad hombre-objeto, entendiendo las representaciones imaginarias del cuerpo femenino desde una perspectiva funcional y no simplemente como un producto de la imaginación carente de denotación.

Esta experiencia placentera no se plantea en términos de algo que excite los sentidos, por el contrario la búsqueda pretende configurar un gesto artístico con el que se logre reconocer mis deseos internos de sensación visual, y los invite a salir a través del gesto estético denominado “mobiliario escultórico”, La exploración que emerge desde el interior se vale de datos sensibles del cuerpo como materia y superficie de plasmación al ponerse delante mis deseos y exponer un cuerpo femenino como insumo creativo. La conexión mente cuerpo no necesariamente implica lo físico, no busca reducirlo a cuestiones de órganos, por el contrario se encuentran atados al imperio de los sentidos que pretenden trasladar elementos de la sensualidad y el erotismo femenino a la creación escultórica. El deseo como mecánica de producción de obra en contexto, utiliza formas que no se representan quietas, formas que captan el movimiento orgánico femenino de líneas continuas, curvas sinuosas que le dan significados simbólicos y al mismo tiempo representan aspectos funcionales propios de la relación de usabilidad entre el hombre y el objeto.

Si la obra es la encarnación del significado de la idea estética del artista. ¿Es posible representar la metáfora de un cuerpo imaginario desde el territorio del diseño industrial? ¿En qué momento surge la experiencia estética?, ¿de verdad surge?, ¿nace de ser capaz de comprender la relación entre las pulsiones y deseos por la figura femenina?, o de ¿paladear la exquisitez de unas formas, ya sea la de la materialidad objetual de la silla o la sensualidad de la delicada figura femenina? Estas preguntas rondan la creación porque no se busca ordenar, clasificar ni justificar el proceso, la experiencia tampoco pretende medir los resultados que se obtengan, al contrario es la puerta a un camino desconocido, a un primer acercamiento artístico que dialoga con los conocimientos adquiridos en mi carrera profesional con proyectos de elaboración industrial e ingeniería como el diseño y fabricación de la carrocería de un vehículo tipo formula, (SENA Centro de Biotecnología Industrial, 2010) complementándose con las experiencias en el trabajo escultórico y los estudios realizados en la maestría en estética y creación.

El viaje inicia realmente desde muy chico, creo que todos los jóvenes heterosexuales en algún punto de nuestras vidas deseamos al sexo opuesto, es una tendencia que nos precede generación por generación pero para algunos termina cuando conocen la mujer de sus sueños determinando entregar su vida a ese solo ser, a ese solo cuerpo. Por mi lado la fascinación por estas curvas me llevaron a encontrarme con diversas formas, tamaños y colores distintos, la sensación en cada encuentro hace que quiera saber y conocer más de ellas y su corporalidad.

Superficies de contacto que con el paso del tiempo dejan huellas y relieves que la memoria trae para el deleite e interpretación propia del goce repentino, uno que solamente se percibe desde lo momentáneo y liviano de la vida, nada pesado y profundo, aquí solo interesa la superficie, la levedad de la memoria y sus trazas, “*se trata de vivir una vida a flor de piel*”. (González, 2010, pág. 9) Registrar en mis recuerdos los detalles de cada parte anatómica permitió que durante mi carrera profesional en el diseño industrial, se permeara cierta influencia y gusto por el diseño sinuoso, redondeado, curvo, de formas libres y plásticas que se les reconocen en el campo de la geometría como “diseño orgánico” esta característica conceptual la utilizo hoy en día en mi trabajo como referente y tema recurrente en cada uno de mis proyectos. Es posible continuar con la historia sobre las experiencias de mi vida personal y el porqué del gusto por la figura femenina y su influencia en el ejercicio estético, pero como diseñador encuentro un lenguaje gráfico que posibilita la explicación con los temas afines y comunes haciendo uso de las convenciones metodológicas denominadas mapas mentales.



A modo de facilitar la representación de las rutas, derivas, pliegues y despliegues nodales en la investigación, se presenta una estrategia que posibilita la organización de los temas mediante ciertos símbolos que jerarquizan las relaciones de la información a nivel general o global, y por medio del sistema de enlaces y conectores se establecen los recorridos creativos. Se presenta a continuación el mapa mental elaborado en el tercer semestre de la Maestría en Estética y Creación de la universidad UTP durante el seminario de taller de Investigación-Creación dirigido por el maestro y docente Fredy Alzate. En esta cartografía se pueden ver con claridad los nodos de interés, CUERPO, DISEÑO, HISTORIA y los trayectos que se plantearon para llegar a la construcción formal y conceptual del gesto (Figura 112).

En el centro el nodo DISEÑO se ubica como el eje que conecta al nodo CUERPO con un pasado HISTÓRICO cultural producto de una relación entre la cintura de la mujer y una prenda denominada corset, elementos que transitan desde la historia al diseño, estas características se transforman en una herramienta de construcción artística desde la conexión con lo escultural sin dejar a un lado la función del objeto. La ruta cartográfica de color verde muestra como resultado un objeto escultórico con función lumínica, que desde un punto de fuga estético muestra la intención conceptual al pensarse que lo que contiene en el interior del corset es la fuente que ilumina la creación, un gesto objetual como fuente de luz creativa (Figura 113).

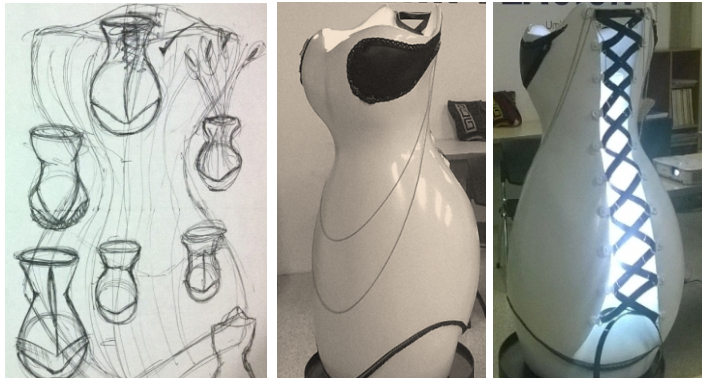


Figura 112 Cartografía de la ruta de creación

Otro de los ejercicios que aporta a la investigación fue el laboratorio de creación realizado en el seminario impartido por el docente Oscar Salamanca Angarita. Este taller tenía como intención la exploración sobre la intención de obra, la aproximación se planteó inicialmente por medio de ocho Infografías que representan el gesto creativo siempre teniendo como referente la corporalidad femenina. En la (Figura 114) dibujo 1 se expone el método y los materiales para la obtención de la propuesta, la descripción muestra un cuerpo esculpido en un soporte “espuma” trabajado de manera clásica, las sugerencias del docente se centró en la pregunta del porque se elaboraba el cuerpo desde un tema tan transitado y complejo, la reflexión giro en torno a si era posible lograr los detalles anatómicos esperados y si el sentido de la obra toma las lecturas que se pretendían desplegar desde el juego del erotismo, el cuerpo femenino y el objeto. Los dibujos 2, 3 y 4 pretenden llamar la atención del espectador de manera visual mostrando el cuerpo de una mujer desnuda en alguna postura compleja y sensual, de estas propuestas se discutió sobre cuál era la reflexión que estaba presente en el gesto, teniendo en cuenta que la pregunta inicial de investigación giraba en torno a la creación de objetos a partir del cuerpo como insumo creativo, en las imágenes es evidente que ninguna de las propuestas toca el tema del objeto.

Las propuestas de los dibujos 5 y 6 exploran el carácter sensorial de la obra en el espectador, por un lado quiere despertar las emociones al escuchar los sonidos realizados posiblemente durante el acto sexual, y por el otro el uso de la boca como un dispositivo que secreta fluidos a través de la representación de un ferrofluido magnético. Las recomendaciones del docente señalaron que se estaba realizando otro trabajo, pues la propuesta se alejaba del contenido objetual, desplazando el foco central de la investigación y ubicándolo en aspectos propios de la experiencia sexual. Finalmente los dibujos 7 y 8 se presentan las propuestas que buscan estimular los sentidos particularmente el del olfato, con esta idea se proponía ubicar diversos olores en diferentes regiones de la escultura, a su vez dichos aromas invitarán a los espectadores a acercarse para reconocerlos. Las recomendaciones del docente planteaban que estos aspectos eran propios de los instintos animales, particularmente los relacionados con perros, de tal forma que el trabajo de creación de obra estaría comunicando la relación de la imagen del cuerpo femenino como un medio animal. De nuevo la propuesta se aleja del interés de la investigación entrando en otros aspectos propios del diseño sensorial.

Con todas estas exploraciones y las recomendaciones que tuvieron lugar en el taller de creación, aparecen las primeras luces sobre la dirección que debía tomar el proyecto, dejando a un lado la idea de esculpir un cuerpo y más bien tomarlo como referencia para incorporar elementos femeninos en el diseño escultural de un objeto funcional.

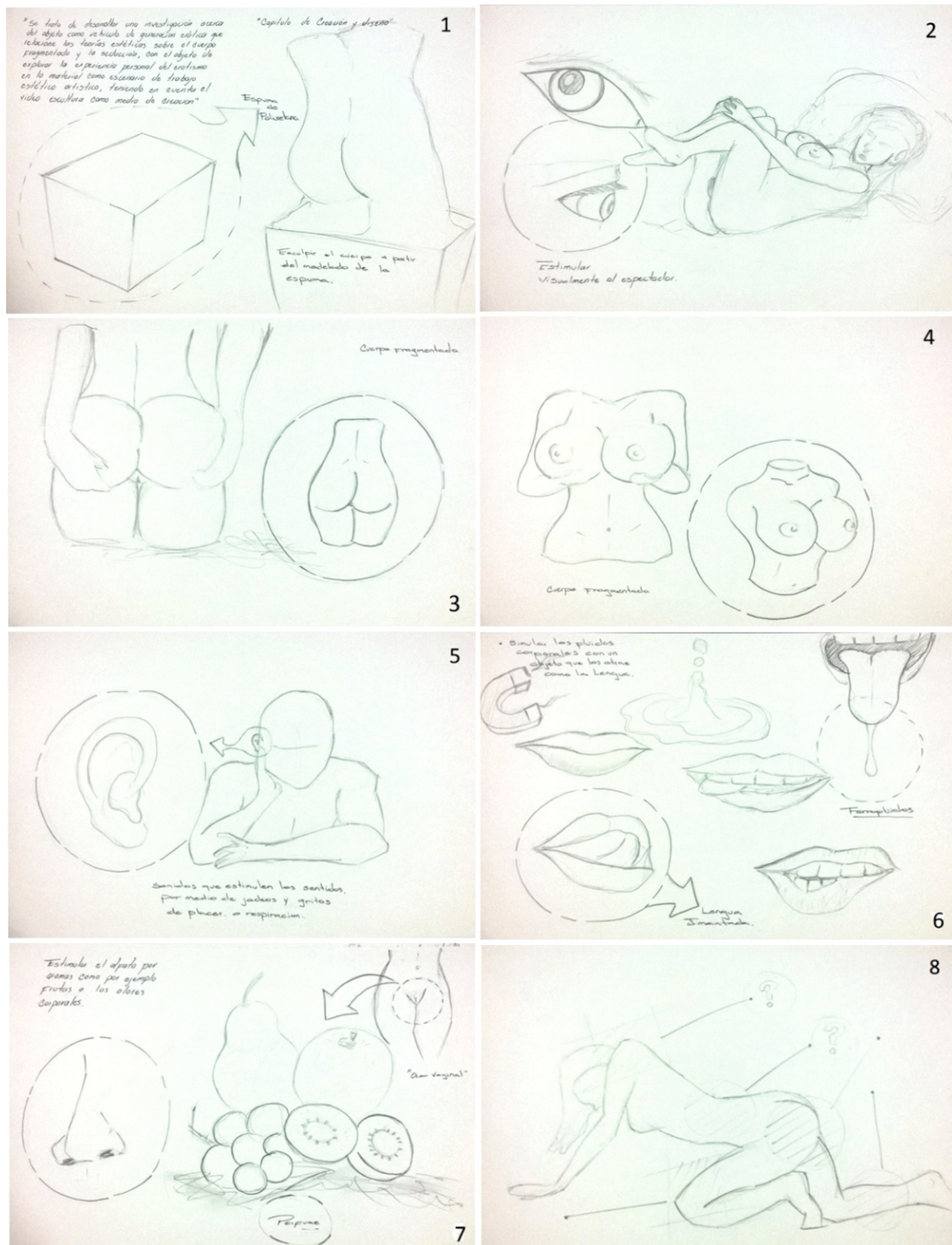


Figura 114 Infografía "Taller de creación"

4.2 Propuestas de creación: Entre lo funcional y simbólico

El proceso de experimentación continuó dando lugar a una posible “estética de la existencia” un modelo de existencia que hace patente las relaciones transversales entre los sujetos y los objetos, entre las fuerzas corpóreas e incorpóreas que en conjunto, configuran lo real (Brunner Nigro & Rauning). De esta reflexión acerca de la subjetivación del filósofo Felix Guattari expone los aspectos productivos con respecto a las propuestas artísticas que nacen desde los deseos y los saberes técnicos como propiedades de autoafirmación.

El objetivo de Guattari es atrapar la subjetividad en la dimensión de su creatividad procesual, en vez de objetivarla o cuantificarla, permiten entender la estética como un modo de apuntar al potencial creativo de expresión y enunciación (GUATTARI, 1996, pág. 13).

En ese sentido este trabajo de investigación creación plantea la posibilidad de evidenciar el carácter emocional de los objetos, a partir de una estética de la existencia marcada por la subjetividad personal en el uso de la figura femenina como insumo creativo, en contraste con una estética de lo funcional representada en un producto de diseño que hace patente las relaciones utilitarias del objeto. Me encuentro entonces entre un cruce de lo propiamente funcional que el diseño industrial exige en el territorio de la producción industrial, y al mismo tiempo las posibilidades reflexivas de libertad de expresión que se presentan en el ejercicio estético-artístico.

Es posible provocar emociones en el usuario cuando la carga estética en el objeto es sobresaliente, el diseñador industrial (Donald, 2005) en su libro Emotional Design menciona que “el diseño permite entender el humor de la gente y su conducta emocional en respuesta al uso de un producto o servicio.” No nos limitamos a usar un producto, sino que establecemos una relación emocional con él, nos vinculamos de una manera sentimental en el sentido estético de la existencia, donde el objeto diseñado llega a complementar de alguna manera directa al usuario dándole identidad, formando nuestra propia imagen al transmitir a través de los objetos lo que somos o pretendemos ser. No por el hecho de que los objetos representen los aspectos emocionales de quien los usa, se debe perder las características en el sentido práctico y de usabilidad, a pesar de que el diseñador industrial no es un artista, sus proyectos pueden contener características simbólicas de afectos y deseos personales, y al mismo tiempo responder a los requerimientos formales, estructurales y tecnológicos de una necesidad social creando puentes entre la técnica y la estética.

El querer evidenciar el carácter emocional de los objetos hace que en el trayecto se elabore un acercamiento entre lo simbólico y lo funcional, el paradigma de exploración que se presenta en el trabajo de investigación se fundamenta desde la teoría estética antes mencionada, la **estética funcional** y la **estética de la existencia**. En este caso se pretende aplicar en las propuestas del mobiliario escultórico, debido a que dicha estética permite profundizar en el territorio de lo personal, interviniendo sobre mis propias subjetividades y definiéndolas dentro del campo de lo íntimo y lo privado. Se exterioriza lo personal por medio de un objeto al territorio de lo público, mostrando la capacidad de los sentidos y el deseo como mecánicas de producción de obra en contexto.

El concepto de la estética de la existencia, además de ser expuesta por Guattari, también fue abordada por el Filósofo Michael Foucault y se resume en los siguientes tres enunciados (Correal, 2018, pág. 4):

- *La estética de la existencia a una elección personal del sujeto, mediante la cual decide posicionar los criterios estéticos como fundamento y finalidad de su existencia.*
- *Esta elección implica para el sujeto asumir la tarea de darse forma a sí mismo a partir de criterios de belleza (de estilo) diseñados por él mismo, orientados a hacer de la propia vida una obra de arte, una experiencia de belleza, vivida en lo cotidiano y en cada instante, una experiencia de goce de sí.*
- *Esta elección convoca al sujeto a la inquietud de sí (epimeleia heautou), la cual deriva en una serie de técnicas de sí, que posibilitan el cuidado de las fuerzas en los campos de lo íntimo, lo privado y lo público, partiendo de las propias condiciones de posibilidad.*

El primero de estos tres enunciados lo referencio desde una perspectiva que me inquieta hace tiempo que está plasmada en las propuestas, el tema de utilizar formas que no se representen quietas (ortogonalidad), sino en términos de formas que capturen el movimiento humano continuo de las líneas curvas sinuosas (orgánicas). El segundo es interpretado desde la teoría de la divina proporción y los conceptos de razón aurea que determinan los elementos armoniosos y jerárquicos como el uso de la simetría, coherencia, ritmo, continuidad entre otros principios del diseño, estos conceptos se acomodan también de forma idónea a la corporalidad del ser humano y a su ergonomía, permitiendo así el deleite visual de sus formas y el posible goce en lo cotidiano por sus características funcionales y de confort.

Finalmente el tercer enunciado se explica a través del análisis de la Figura 4, en esta propuesta que se denomina silla “Bettie” se concibe desde el gesto íntimo y personal por el gusto hacia las mujeres denominadas Pin-Up y la atracción por la famosa modelo Californiana de la cultura POP de los años 80s Bettie Mae Page, en la imagen se ve a la modelo asumiendo una postura sensual, sus piernas están por encima del torso y sus glúteos se exponen de una forma erótica.

Es evidente que este gesto estético además de establecer literalmente la forma de un cuerpo femenino, sugiere el dominio de una figura sometida en una postura incómoda con rasgos ligeramente fetichistas por el uso de amarres en las piernas. El referente fotográfico se traduce a una pieza de tipo modelo o prototipo desarrollado en porcelanícron, su función puede ser leída con facilidad gracias al muñeco de madera (canon) que se encuentra sentado en una postura de lectura sosteniendo un libro en sus manos.



Figura 115 “Silla Bettie”

Desde la dimensión denotativa el objeto comporta una función confusa pues si no existiera el referente humano sería imposible o casi improbable entender su función práctica, por el contrario el objeto está cargado de aspectos simbólicos que connotan conceptos subjetivos de interpretación individual propios de la creación artística. Esta expresión surge más de una relación con la escultura alejándose del carácter propio del diseño. El objeto entonces pierde su condición integral de uso y se ha hecho sólo un símbolo.

En la propuesta de la silla Bettie existe un alejamiento respecto a la interacción que debería existir entre el espectador que se encuentra con el objeto y la condición relacional que se pretende dar desde los aspectos utilitarios, en las alternativas que se presentan a continuación, se procura llegar a la forma del objeto configurando de manera equilibrada los valores denotativos funcionales con los valores connotativos que relacionan el cuerpo femenino con los conceptos creativos. La elección por la expresión de la estética de la existencia, me permite posicionar los criterios de corporalidad femenina como la representación máxima de la belleza dentro de lo tangible. Sus paisajes generan posibilidades infinitas de creación en un territorio que al explorarlo resulta absorbente, las respuesta a esta inmersión se ven gratificadas cuando encuentro la posibilidad de plasmarlo en alguna de las creaciones.

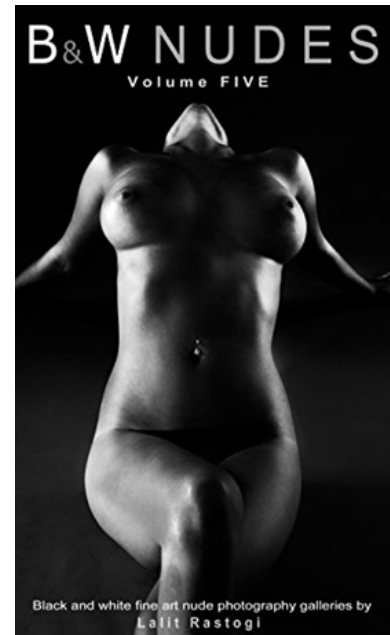


Figura 116 "B & W Nudes"
Lalit Rastogi 2014

En este punto hay que hablar acerca de ese referente creativo, pero más que enunciarlo a través de las palabras es mejor documentarlo a través de las imágenes, dentro de mis archivos personales debería recurrir a la memoria, pero como se planteaba en la propuesta de la silla Bettie el recurso que facilita tal ejercicio es el de la fotografía. Se consultó las cinco versiones de "B & W Nudes" que son las galerías de desnudos en blanco y negro de la fotógrafa inglesa Lalit Rastogi, ella retrata desde hace 20 años el desnudo femenino por todo el mundo, en su trabajo las mujeres se encuentran de una manera natural en posturas tranquilas y de descanso, se caracteriza por captar la belleza natural de mujeres que no son consideradas modelos, de hecho en su página web buscan personas que deseen posar para su lente de forma gratuita en países tan diversos como India, Tailandia, Japón, Singapur, Australia, Nueva Zelanda, Fiji, Islas Cook, Polinesia Francesa, América del Norte y Europa (lalitrastogi.com, s.f.).

Por otro lado el interés del retrato me llevo a buscar trabajos que rescataran los principios de composición geométrica, capturas simétricas que muestren los contornos femeninos en posturas forzadas y dramáticas. Varios fotógrafos se ven atraídos e interesados por este tipo de exploración a pesar de que el desnudo sea uno de los temas más recurrentes en la fotografía, en el caso del artista ruso Anton Belovodchenko (Figura 117) logra innovar con su proyecto "Bodyscapes", con el minucioso trabajo en el control de la luz y sombra proyectando una escala de grises que realzan dentro de un ambiente dramático los detalles en cuanto a la visualización de las texturas de la piel, los músculos y los huesos.

El recurso creativo que se transfiere de este fotógrafo al proyecto, es la búsqueda que tiene el artista al someter al cuerpo a posiciones extremadamente expresivas, estableciendo una composición fotográfica de formas geométricas ortogonales y la sinuosidad, propias de las curvas del cuerpo de las modelos (Belovodchenko, s.f.).

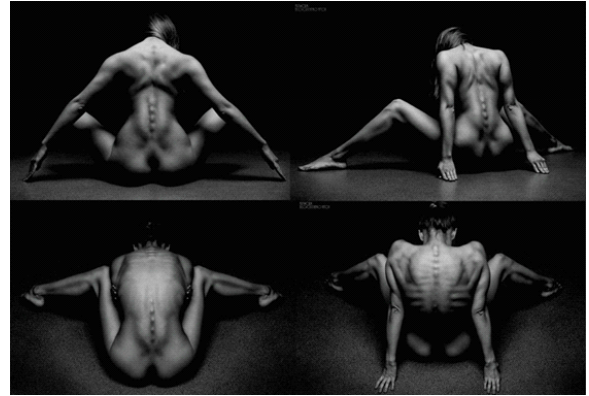


Figura 117 "Bodyscapes" Anton belovodchenko 2010



Figura 118 "Waclaw Wantuch



Figura 119 "Roy Whiddon"

El fotógrafo polaco Waclaw Wantuch registra el cuerpo femenino con la ayuda de un decorado minimalista, el interés por el estudio de este artista radica en que su fotografía se caracteriza por el uso de modelos femeninas de cuerpos perfectamente tonificados, ubicados en posiciones que consiguen mantener los músculos en un juego de equilibrio y tensión, permitiendo ver los detalles de las formas y los ángulos femeninos en sus obras (Figura 118). Por otro lado el enfoque del fotógrafo canadiense Roy Whiddon radica en el movimiento y la transición de la figura femenina a través de múltiples exposiciones, en su trabajo se aprecia la geometría de la postura y la búsqueda de la expresión del lenguaje corporal. El artista deja de manifiesto que su fotografía ofrece una combinación única de desafíos artísticos técnicos e interpersonales que despiertan la creatividad, aspecto claramente importante para lograr la transferencia entre la imagen fotográfica y el objeto de diseño. (Whiddon, s.f.)

El archivo de imágenes es enorme y las oportunidades para la generación creativa es diversa, como se puede ver en algunos de los artistas expuestos en las fotografías de referencia todos tienen además de la característica del uso de la escala de grises, las posibilidades del juego anatómico de sus modelos en posturas difíciles de lograr. Esto sirve para rescatar entre otras cosas los elementos de composición visual geométrica. La fotografía de estos artistas me hacen sentir como un pasajero que va en un autobús y en medio de su viaje admira el paisaje sintiendo una profunda admiración y respeto por el contexto que lo rodea, esta actitud de recorrido temporal hace que mi mente de paisajista guarde la mayor cantidad de recuerdos, especialmente en los detalles de aquellas texturas tersas, con suaves cambios en las curvas, de profundas cavidades o abultados relieves.

Con esos recuerdos grabados en la mente, pero en especial como todo buen turista selecciono las mejores escenas fotográficas para realizar mis propuestas estéticas de mobiliario, que como se plantea en este capítulo, la búsqueda creativa debe mantener un equilibrio entre los valores denotativos funcionales con los valores connotativos conceptuales y simbólicos.

4.3 Metodología de diseño para la creación estética

A continuación se describe el proceso metodológico desde la perspectiva del diseño industrial y la capacidad conceptual de estudiar las emociones como generadoras de forma. Cada fase plantea un proceso que permite de manera secuencial desarrollar una serie de actividades que se definen en la concepción de la creación estética.

1. Selección de imágenes del archivo fotográfico según tipologías morfológicas relacionadas con las posturas



Figura 120 tipologías morfológicas relacionadas con las posturas

2. Selección de imágenes del archivo fotográfico según tipologías morfológicas relacionadas con las posturas

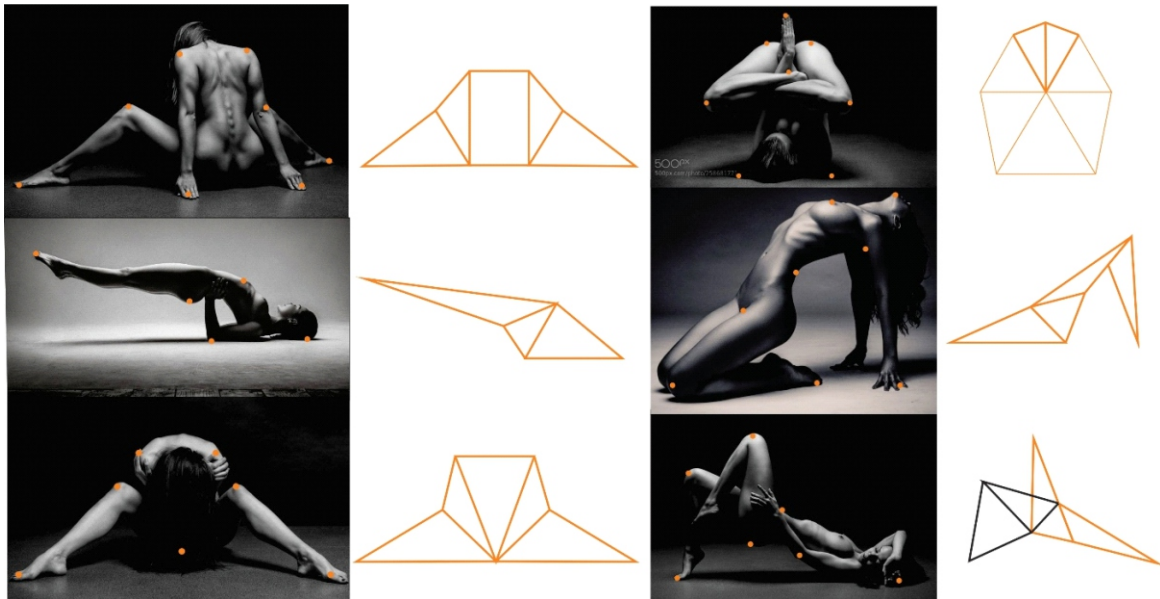


Figura 121 Análisis geométrico de la corporalidad femenina

3. Modelado de la figura humana e interpretación de los detalles tridimensionales corporales.



Figura 122 Se realiza un proceso rápido de modelado en arcilla para apropiar los detalles de forma y proporción

4. Transición Antropomórfica del cuerpo femenino al objeto de diseño
(estudio a partir de la realización de bocetos Iniciales).

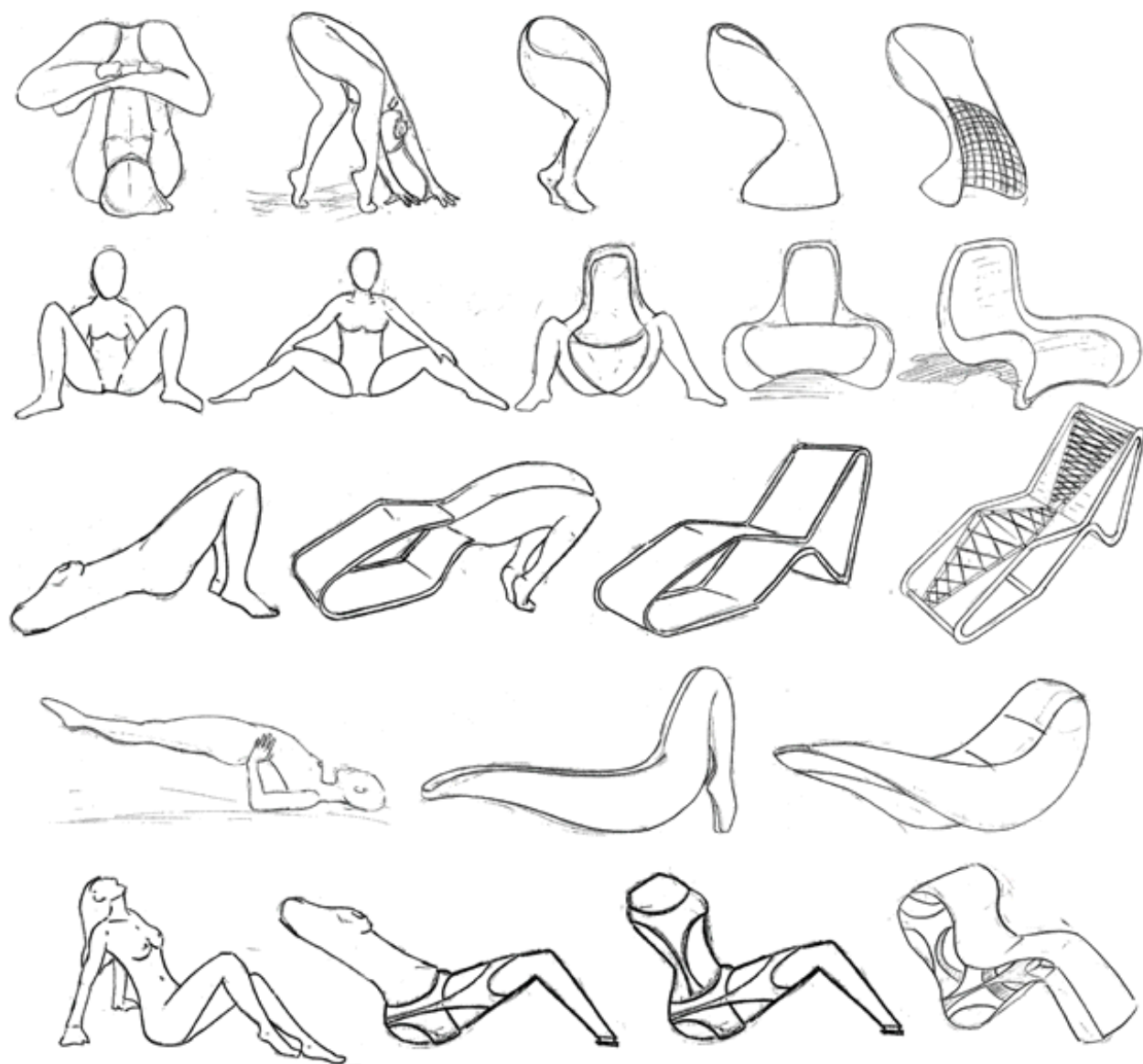


Figura 123 Transición Antropomórfica del cuerpo femenino al objeto de diseño

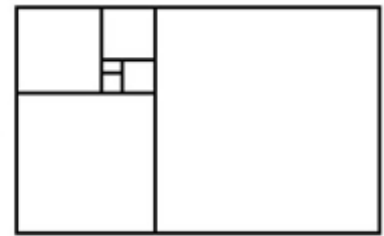
5. Definir proporción Aurea del Objeto para establecen formas y dimensiones:

a. Inicialmente se realiza un cuadrado que permita ubicar el ancho o la altura del objeto a proporcionar.

b. luego la distancia del cuadrado se multiplica por el valor de 1,618. Este resultado establece la distancia que debe tener el objeto.

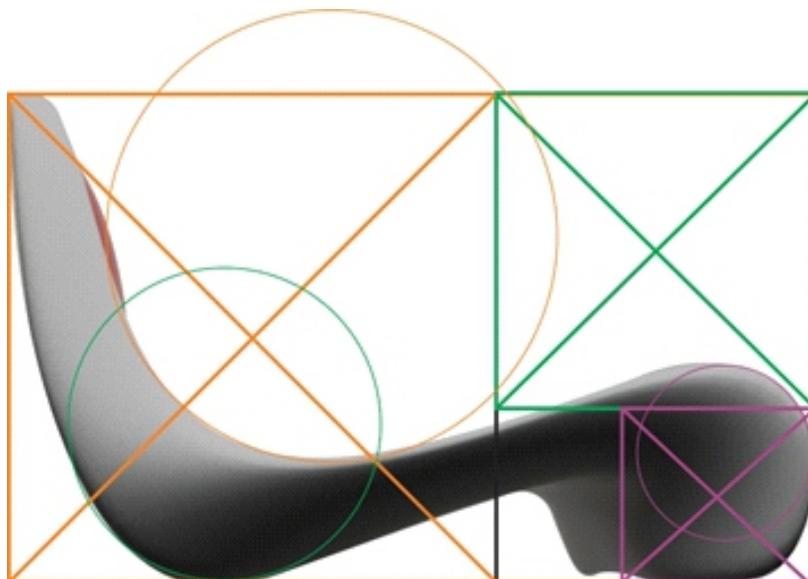
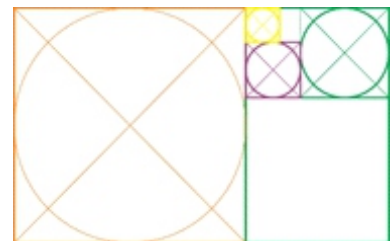
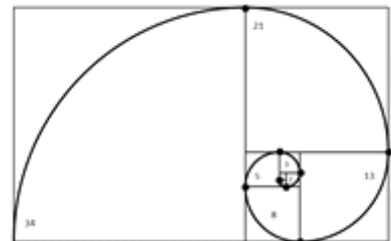
c. Con la distancia del cuadrado más la distancia del “fi” podemos iniciar el proceso de proporción del objeto en razón aurea, las divisiones que se realicen en el interior del rectángulo dependerán de las posibilidades de encontrar la pertinencia de las circunferencias en el objeto.

d. Las divisiones por colores desde los vértices de los cuadrados, representan las circunferencias utilizadas en el dibujo de los objetos, en el ejemplo las cuadrículas manejan los colores naranja verde, violeta y amarillo. En ningún momento se generan todos los trazos, solo se buscan justificar las principales líneas que componen el diseño. manejan los colores naranja verde, violeta y amarillo. En ningún momento se generan todos los trazos, solo se buscan justificar las principales líneas que componen el diseño.



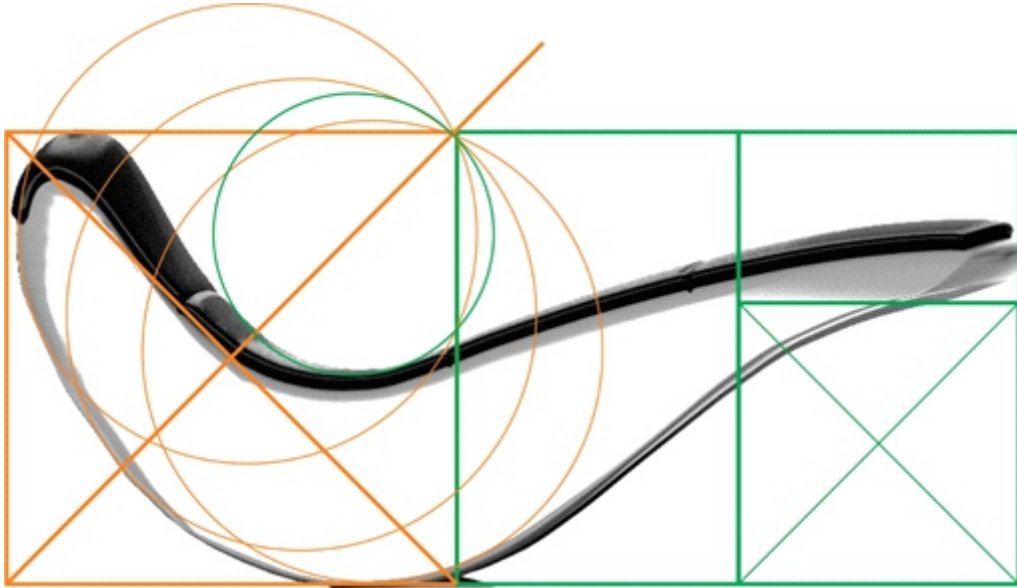
1

1.618...

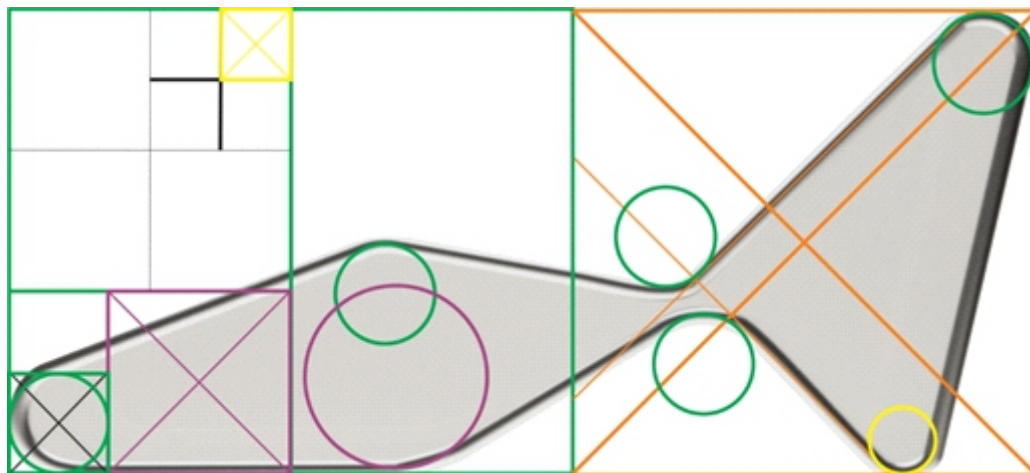


e. El diseño (1) está compuesto por un cuadrado y un “fi”, las principales curvas se encuentran en las circunferencias naranja verde y violeta correspondientemente.

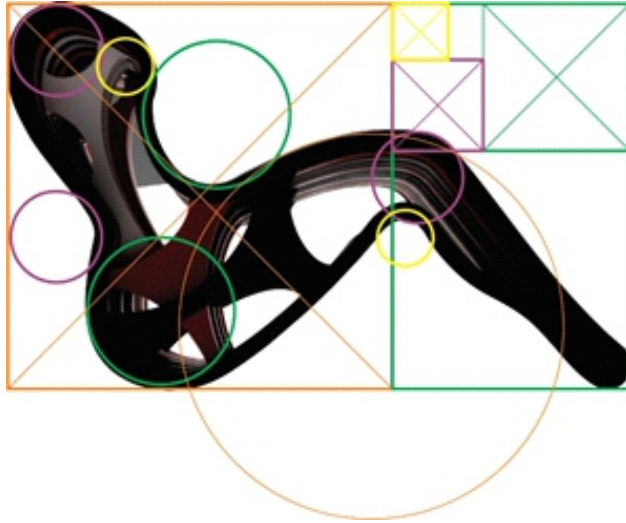
f. El diseño (2) se construye con un cuadrado y dos “fi”, para hallar la curva grande del objeto se desplazan tres circunferencias en el eje.



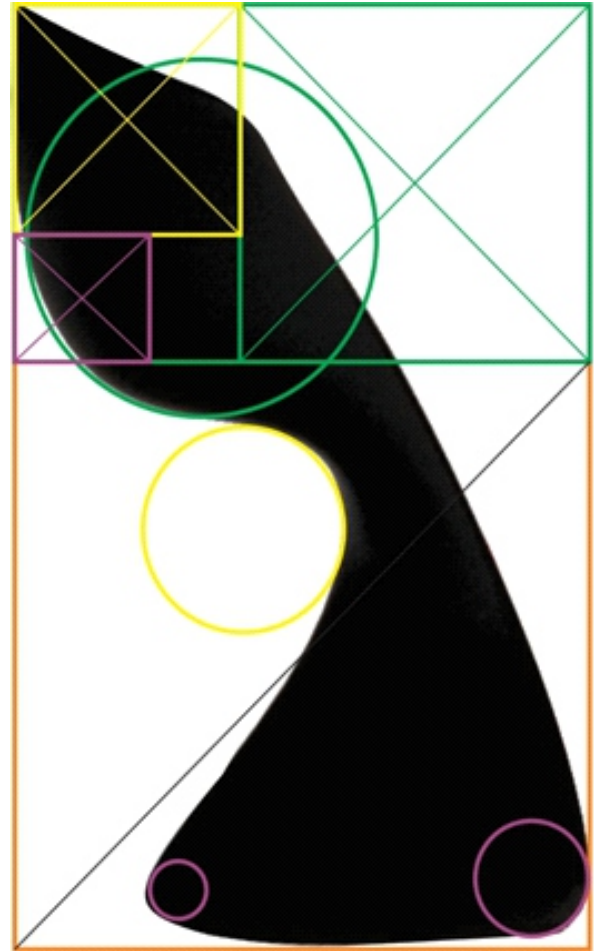
g. El diseño (3) también se construye con un cuadrado y dos “fi”, una de las secciones verdes se dividen en cuatro cuadrantes y sucesivamente en cuatro más, encontrando la circunferencia pequeña de color amarillo. La diagonal del cuadrado naranja se desplaza derecha e izquierda para encontrar los principales segmentos de línea de la estructura.



h. El diseño (4) se construye con un cuadrado y un “fi”. La principal circunferencias del objeto se obtiene desde el cuadrado más grande y es la que pasa por la pierna de la figura.

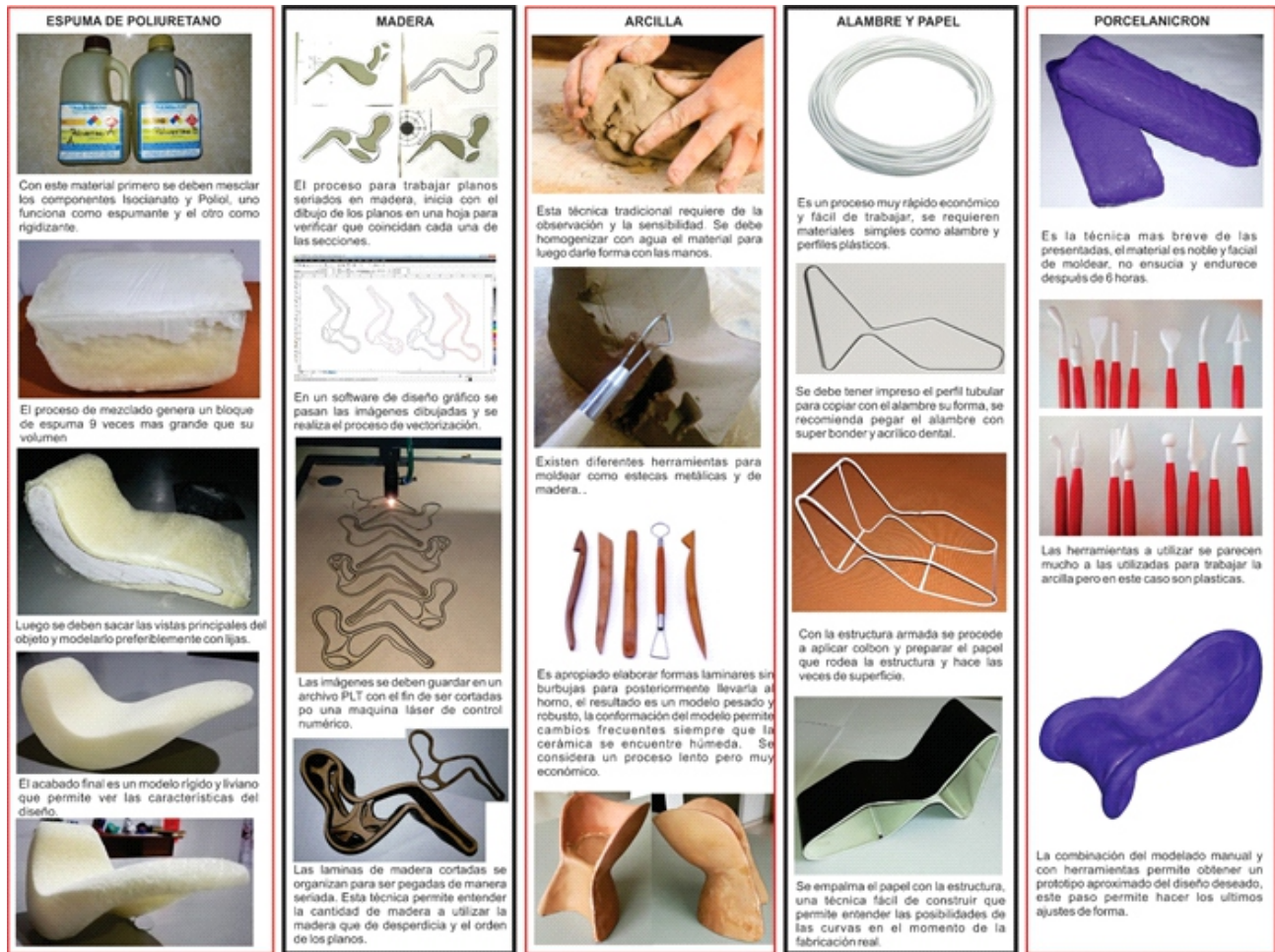


i. El diseño (5) cambia el sentido de la ubicación del cuadrado y el “fi”, en cuanto a su construcción geométrica tiene las mismas características para ubicar las circunferencias en el objeto.



6. Elaboración de modelos y prototipos donde se definen detalles de diseño

Esta fase del proceso permite que la forma bidimensional de dibujo en el papel, pase a una exploración que en diseño se considera como los primeros prototipos de análisis, el ejercicio se desarrolló a partir del manejo de diferentes materiales blandos como el porcelanicrom, espuma, arcilla, papel y madera. Cada técnica se seleccionó de acuerdo a las posibilidades del objeto en cuanto a las superficies planas, laminares o de doble curvatura. En el cuadro que se presenta a continuación se exponen los pasos y el uso de herramientas para cada de las posibilidades de modelado escultórico.



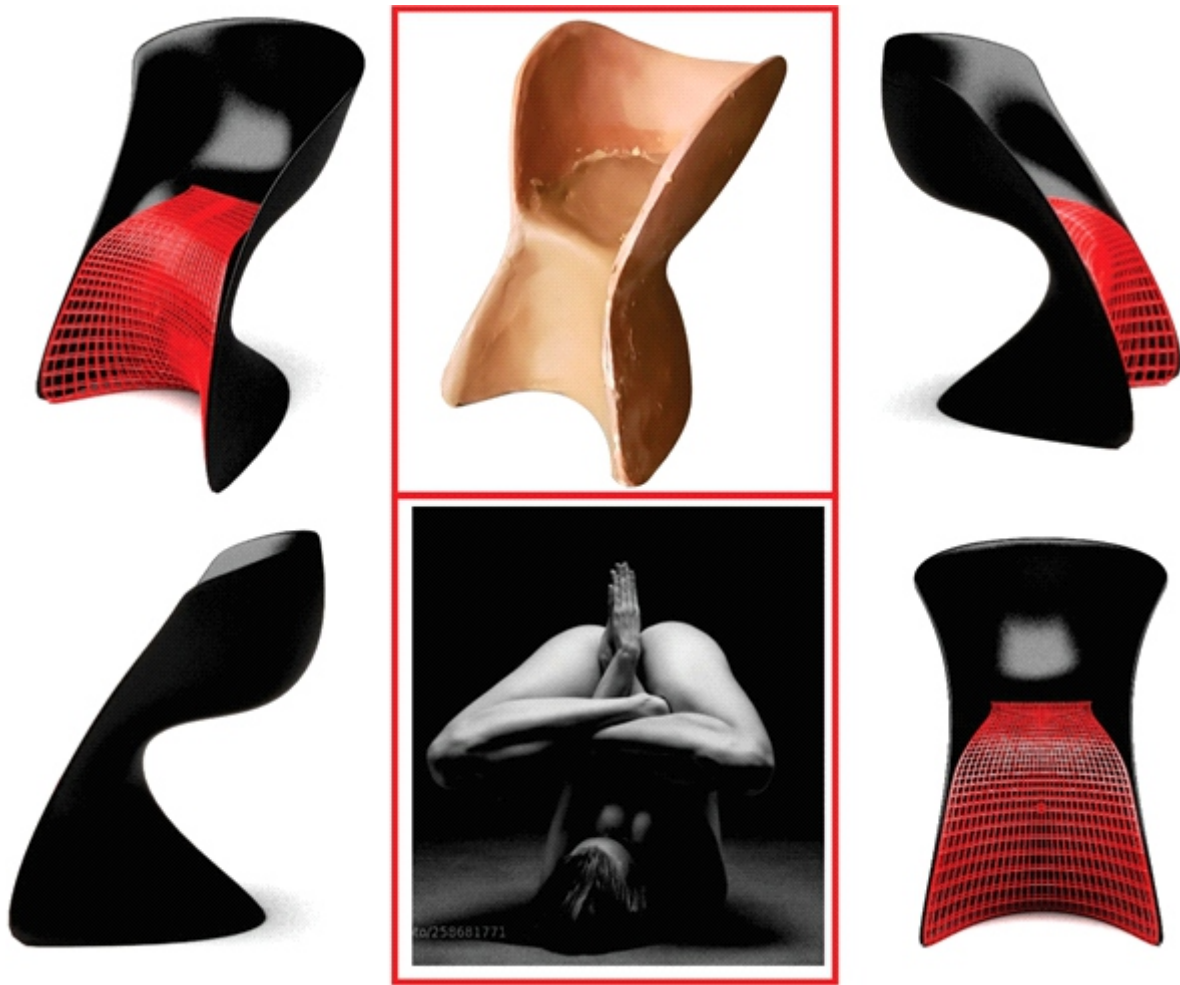
7. Modelado CAD 3D para el diseño de detalle (Medidas y materiales)

Por medio de las actividades anteriores se tienen de primera mano la información tridimensional necesaria para pasar al modelado en software CAD (Diseño asistido por computador), en este punto se establecen todos los detalles técnicos posibles del objeto; dimensiones, radios, ángulos de inclinación, detalles de uniones, materiales, texturas y acabados.





A. En esta propuesta se quiere interpretar los rasgos de equilibrio de la postura asumida por la modelo, el diseño toma como referente la elevación de las piernas y el uso de los codos como centro de gravedad, que al transferir estos elementos al diseño se obtiene una forma tipo silla mecedora, de líneas suaves y continuas que insinúan posibilidades de uso acostado con las piernas estiradas pero también sentado lateralmente como se observa en la gráfica. Las texturas del render muestran una cojinería en cuero seccionada en cuatro partes las cuales abarcan completamente la superficie, adosadas a la estructura plástica en fibra de vidrio.



B. Esta silla se logra a partir de la abstracción de una postura compleja que exige en la modelo ciertas habilidades de flexibilidad, pues sus piernas y brazos cruzados se compactan rígidamente lo que le permite sostenerse con la cabeza y parte de los hombros. En el diseño estos atributos son abstraídos cuando se relaciona la posición de las piernas y la curvatura de los glúteos.

El diseño es de forma completamente continua y sinuosa compuesto por dos secciones, una que representa la estructura plástica en color negro la cual en perfil se puede observar la curvatura natural del derrier femenino. De color rojo se presenta el apoyo para sentarse en un material de mimbre tejido, la malla se complementa apropiadamente con la estructura porque trata de incorporar los conceptos de unidad, rigidez y estabilidad de la fotografía sin perder los rasgos de ligereza orgánica de movimiento plástico.



C. Esta propuesta muestra de manera literal las propiedades conceptuales de la lencería femenina y los rasgos de la postura de la modelo. La silla está configurada a partir del uso de la técnica conocida en el diseño como planos seriados, maneja tres colores y cuatro diferentes módulos en un ritmo dinámico, que al apilarse se pueden apreciar en el perfil la sensación de uso de un ligero.

La forma en arco entendida como las piernas y el pecho de la silla, son los puntos de apoyo que cumplen la función para sentarse, conceptualmente además de verse como el perfil femenino se quiere dar la sensación en el uso, como sentarse en la piernas de una mujer para sentir el confort. La silla está pensada para fabricarse en madera MDF bajo un proceso de corte por láser, se requiere de este proceso porque permite altas velocidades de producción con un mínimo fallo en la precisión de los cortes.



D. En esta alternativa se toma la postura de la modelo que esta con las piernas abiertas los brazos cruzados y la cabeza agachada que se traducen literalmente en el objeto. La silla sigue perfectamente este patrón donde se aprecia a través del render como, en la parte inferior del objeto genera una amplitud respecto a la parte superior simulando la apertura de las piernas. La silla está soportada por cuatro puntos de apoyo que en el cuerpo representarían las tuberosidades isquiáticas de las nalgas y los dos pies.

El cabello de la modelo es tomado para el diseño como el cambio de material, se piensa elaborar en cuero rojo o negro buscando con esto el contrastaste con la estructura orgánica en fibra de vidrio blanco.



E. Esta silla traduce muy bien los aspectos formales que sugiere el cuerpo de la modelo en la fotografía. La abstracción toma la flexión de las piernas y la extensión de los brazos como los puntos de apoyo en la silla, el torso y los muslos representan las superficies de descanso. El diseño de esta propuesta invita a la relajación, la búsqueda de la ergonomía y el confort de la espalda y las piernas del usuario.

8. Selección de la alternativa (CONVERGENCIA).

En la fase anterior se generó la divergencia en la representación estética del concepto morfológico del cuerpo femenino. Se conciben formas que deben responder a una función específica, que es la de brindar confort y servir como soporte lumbar para la sedencia. Se procede a continuación a seleccionar la propuesta que va a pasar de una forma conceptual de renders 3D a un objeto de funciones prácticas y simbólicas.

Para realizar la ponderación se deben definir los denominados atributos de diseño desde el concepto del cuerpo femenino y los aspectos técnicos de diseño. Estos atributos son claves para cerrar esta etapa metodológica de estudio y orientarse a la generación de la creación. Los criterios serán evaluados y determinados desde la estética de la existencia y la estética funcional, esto para tener valores subjetivos en datos cuantificables de selección.

Clasificación De Los Atributos De Diseño

A. **Metas y Objetivos:** Fijar los fines que se procuran alcanzar. Se expresan planteamientos que dicen lo que el diseño será, en vez de lo que debe hacer.

B. **Restricciones:** Limitaciones en un comportamiento, un valor o en otro aspecto del desempeño de un objeto diseñado. Se formulan como límites claramente definidos, cuya satisfacción se enmarca en una opción binaria.

C. **Funciones:** Acciones que el objeto diseñado debe realizar para cumplir sus principios técnicos y de percepción asignados.

D. **Medios:** Formas de ejecutar las funciones que el diseño debe realizar.

E. Se debe de analizar estas necesidades y clasificarlas en los tipos de atributos que pueden ser. (objetivo, restricción, implementación y función)

F. Se debe analizar cada atributo para determinar a qué categoría pertenece.

G. Seleccionar para trabajar únicamente los objetivos y las restricciones.

H. Jerarquización de los objetivos.

ATRIBUTOS DE DISEÑO	
1	El objeto debe ser estéticamente atractivo
2	El objeto tiene un material liviano
3	El objeto debe ser capaz de resistir 80kG
4	El objeto debe garantizar la comodidad y cambio de posturas.
5	El objeto debe ser fácil de construir
6	El objeto debe ser económicos en los materiales y la manufactura que no supere los \$800.000 .
7	El objeto se debe armar y desarmar para facilitar su transporte.
8	El objeto debe representar con su diseño la forma femenina
9	El objeto representa aspectos del erotismo, materiales y texturas
10	El objeto debe ser durable
11	El objeto permite cambios en su apariencia

OBJETIVOS	RESTRICCIONES	FUNCIONES	MEDIOS
1, 4, 8	3, 5, 6, 10	7, 11	2, 9

Atributos Jerarquizados

A.SIMBÓLICO

- 1.El objeto debe ser estéticamente atractivo
- 2.El objeto debe representar con su diseño la forma femenina

B.FUNCIONAL

- 1.El objeto debe ser fácil de construir
2. El objeto debe garantizar la comodidad y cambio de posturas.
- 3.El objeto debe ser económicos en los materiales y la manufactura que no supere los \$800.000
- 4.El objeto debe ser capaz de resistir 80kG
- 5.El objeto debe ser durable

I. Una vez tenemos claro el diagrama nos concentramos solo en los objetivos.

J. Con estos elementos se genera la ponderación de objetivos, para esto se crea una matriz de comparación por pares, la cual tiene como fin priorizar las intenciones de la creación.

K. Como no puede existir ningún objetivo con una calificación total de 0, se debe hacer un ajuste (se le suma 1 a cada uno de los valores de la columna "calificación" Ver tabla 1.



	Objetivos	Estético atractivo	Diseño conceptual	Fácil de construir	Económico	Resistente	Cómodo	Calificación	Ajuste	
Simbólico	Estético atractivo		1	0	1	0	1	3	4	10
	Diseño conceptual	1		1	1	1	1	5	6	
Funcional	Fácil de construir	0	0		1	1	1	3	4	15
	Económico	0	0	1		1	0	2	3	
	Resistente	0	1	1	1		0	3	4	
	Cómodo	1	1	1	0	0		3	4	
Total									25	

Tabla 1

L. Estos cuatro elementos componen al grupo **"FUNCIONAL"** con un peso de 15, el cual se divide por el todo que es 25. El resultado es de 0, 6. Esta información se interpreta que la prioridad para valoración de los criterios de selección son de un 60% en los aspectos funcionales del proyecto de creación estética.

M. El fin de esta etapa se da con los procesos de lectura de los atributos del sentido simbólicos y funcionales respecto a sus valores porcentuales, Esto le dará más claridad al proyecto para saber en qué debe enfocarse y cuáles son los objetivos para llegar a los conceptos de desarrollo que se percibirán en la sustentación final.



Estético atractivo	ok	ok	ok	ok	ok
Diseño conceptual	ok	ok	ok	ok	x
Fácil de construir	x	x	x	x	ok
Económico	x	x	x	x	ok
Resistente	ok	x	ok	ok	ok
Cómodo	x	x	ok	ok	ok

La matriz de selección de alternativas muestra de una manera fácil de reconocer, cuales aspectos ponderan sobre otros teniendo en cuenta la mínima cantidad de no conformidad representadas con una (X). En la próxima fase se debe realizar los ajustes a la propuesta en los criterios del diseño conceptual referente a lo expuesto en la tabla de atributos.

9. Ajustes y presentación de cambios

Con la información que se genera en la anterior etapa, se seleccionó una propuesta para realizar los ajustes que quedan pendientes en la matriz de selección de alternativas. Principalmente por acercar al objeto a los temas de la relación con el signo, el símbolo y el significado, aspectos claramente importantes que se deben reforzar en esta fase, teniendo en cuenta lo femenino, lo erótico, y algunos aspectos accesorios que destaquen en el diseño.

A. Para lograr connotar aspectos simbólicos en la propuesta seleccionada se empieza por formular la idea de trabajar con las texturas del sudor de la piel o las que se pueden obtener a partir de la aplicación de agua, miel, espuma, o algún fluido denso. En la Figura 124 se comparan dos fotografías del fotógrafo (Ochsner, s.f.) con las diferentes texturas del cuero. Este ejemplo se cita ya que la superficie de la silla puede resaltar estos aspectos sensibles de la piel usando un material sintético que simule el cuero.

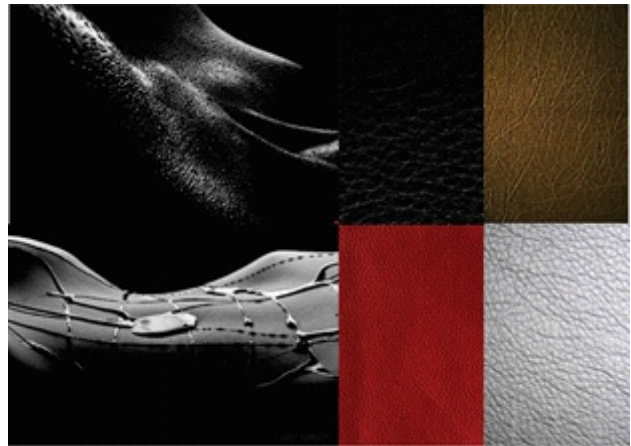


Figura 124 Fotografía Ryan ochsner 2015



Figura 125 Fotografía Elena Vasilieva

B. Siguiendo esta misma línea del manejo de las texturas, se encuentra el trabajo de la fotógrafa Elena Vasilieva específicamente el gusto por el detalle en las medias de malla, es interesante buscar referentes de este tipo, pues es un aspecto que marca definitivamente la sensualidad en las piernas de las mujeres. Esta es una de las posibilidades de superficie que se estudian y exploran para vestir la estructura.

C. Otro recursos de creación para potencializar los aspectos simbólicos de la propuesta seleccionada, es lo relacionado con las perforaciones y la insinuación fetichista de amarres.

En la Figura 126, se encuentran fotografías del artista visual Mark Seliger, donde muestra una tendencia a partir del trenzado de la piel con una cinta, simulando el corset. Este aspecto fetichista plantea una mirada entre el cuerpo y los accesorios de función decorativa. El decorado se puede trasladar a la propuesta de silla, generando una función de soporte y relacionando las texturas del cuero y las perforaciones como elementos de unión.



Figura 126 Fotografía Mark Seliger 2018



D. En busca de darle una presentación o vestuario a la estructura, se aplicó uno de los recursos creativos, se mezclan los recursos de textura del cuero y el trenzado corporal. La reflexión de esta exploración es que la silla por su forma alargada y tubular, recuerda las sillas de playa, perdiéndose cualquier interpretación del concepto femenino, erótico o sensual.

Se requiere entonces descartar la idea de implementar el tejido en la estructura.

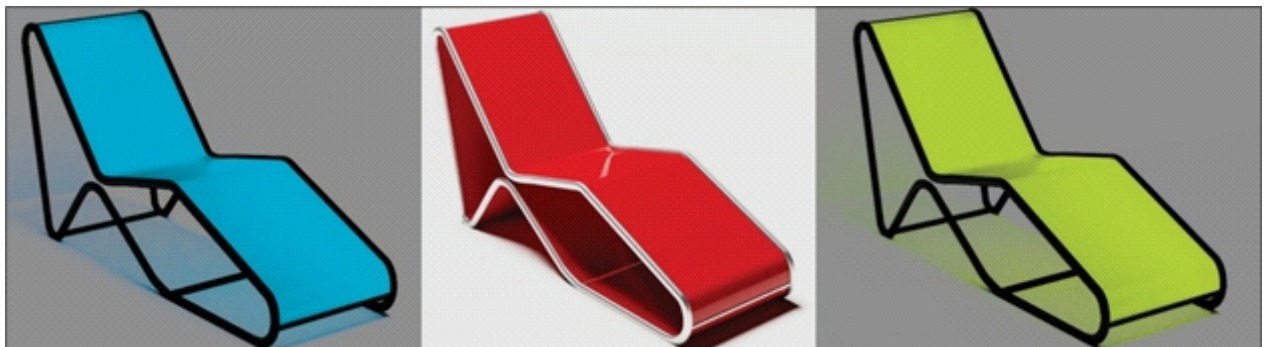
E. Un recurso sobresaliente que se encontró en la investigación fue el uso de texturas brillantes de telas en latex, estos materiales son frecuentemente usados en los accesorios fetichistas como corset, botas, faldas, bodies, entre otros.

Como se puede ver en la imagen la propuesta ahora plantea el uso de estos materiales sintéticos brillantes y charolados, que se alejan de las texturas de la piel, pero exploran el carácter emocional del producto y su significado dentro de lo erótico sensual y por qué no fetichista.



9. Propuesta FINAL

A partir de generar nuevas búsquedas de aplicaciones en la exploración de los materiales, texturas, acabados y uso de accesorios, se llega a la conclusión de un objeto que puede dentro de sus posibilidades expresar emociones personales y abre el camino a que el producto tenga las posibilidades de personalización. Con esto se invita a desarrollar continuamente la creatividad pues en la elaboración del diseño se encontró que este puede ser vestido y tratado superficialmente de la manera que el usuario o posibles usuarios quieran verlo.

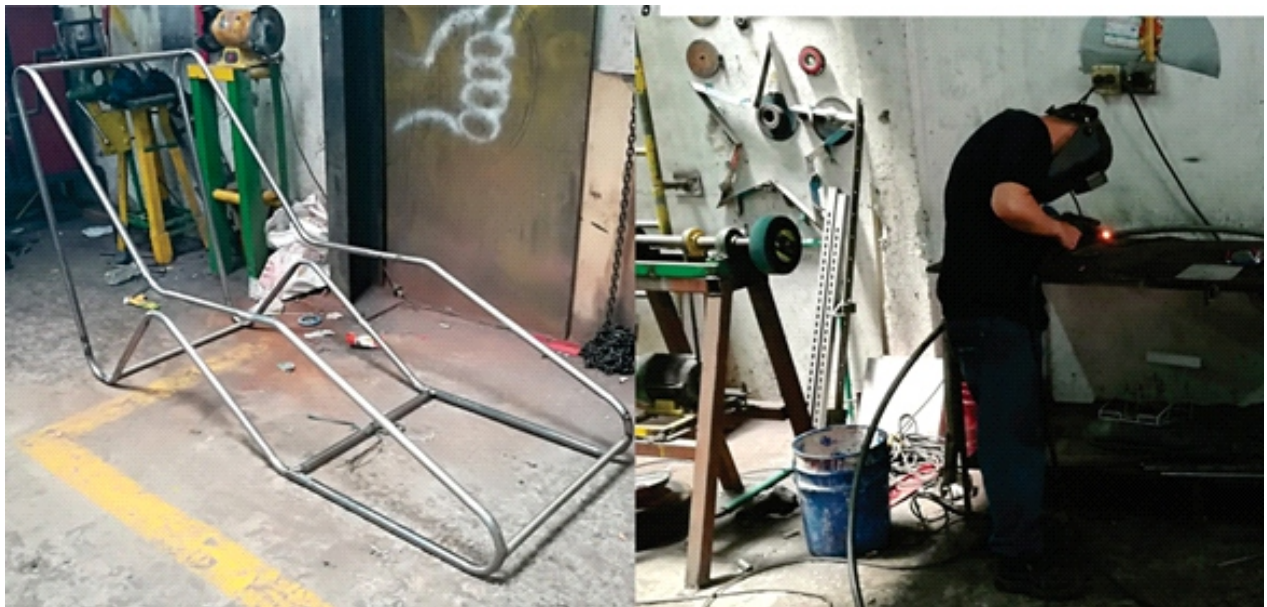


En el caso personal, la propuesta final combina todos los rasgos estudiados anteriormente que evocan la sensualidad y deseo en cuanto al uso del color, materiales brillantes como la tela latex, y la abstracción de las formas simbólicas que se encuentran en las botas y fajas femeninas.

El gesto estético está compuesto por dos cuerpos que interactúan en una relación de función estructural y función simbólica, el primer cuerpo se configura a partir de un perfil tubular de curvas suaves y transiciones delicadas, que manejan antropométricamente las inclinaciones adecuadas para el descanso de la espalda y las piernas. El segundo cuerpo lo compone una superficie en material sintético lustrado, que esta entrecruzado por varios amarres, los cuales quieren reflejar aspectos conceptuales de la sensualidad y el erotismo.



El ejercicio estético puso los sueños y deseos de un diseñador, tratado en el texto como Pigmaleon, frente a su objeto de diseño, Galatea, tratando de darle vida a sus aspiraciones de crear la silla perfecta por medio del uso del cuerpo femenino como territorio capaz de lograr el descanso y el confort en la sedencia. Finalmente se presentan unas imágenes que establecen que la manufactura del gesto estético se encuentra en proceso de fabricación actualmente.



Quiero agradecer principalmente a Dios por permitir concluir este trabajo, a mi familia por las voces de aliento a continuar y no desfallecer, al director del trabajo por sus asesorías y brillantes aportes artísticos, las personas que participaron en la configuración técnica del documento y al amor de mi vida: Galatea y su belleza que me inspiro a escribir este texto....

Al igual que Pigmaleon la maravilla del amor logro mover un corazón de piedra que parecía inerte, ahora latiendo fuerte siente que ese órgano estático e inmóvil empieza a tener vida asegurando a su lado la última y única belleza para sus ojos.

Andres Caicedo P.

Bibliografía

- A. Bassas, P. B. (1989). El arte del siglo XX. Barcelona: Salvat.
- Agudo, A. (2009). Los cánones de belleza a través del tiempo. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Alberto, A. (2015). Amor y sexo en la antigua Roma. España: Editorial. La esfera de los libros .
- Barbosa, M. A. (2007). La perspectiva de género y el arte, 1983-1993. México: Facultad de Humanidades, UNAM.
- Baudrillard, J. (1968). El sistema de los objetos. París: Édition Gallimard.
- Belovodchenko, A. (s.f.). Bodyscape. Obtenido de <https://500px.com/belovodchenko/galleries/bodyscape>
- Berger, J. (1972). MODOS DE VER. Inglaterra: Editorial GUSTAVO GILI .
- Boccador, J. (1998). Le Mobilier Français du Moyen Age à la Renaissance.
- Breton, D. L. (2002). Antropología del Cuerpo y modernidad. Editorial Nueva visión.
- Brunner Nigro & Rauning. (s.f.). Revista Cibertronic. Obtenido de http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota17/lo-trans-nota-17-brunner-nigro-gerald.pdf
- Calvera, A. (1989). Dins la bota de Diogenes: Luxe, confort i benestar en la visió setcentista de la vida domèstica. Barcelona: 3ra Edición de la escuela Elisava.
- Correal, M. H. (27 de 06 de 2018). Obtenido de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/viewFile/1327>
- Descubrir UK. . (s.f.). Obtenido de <https://www.descubriruk.com/willow-tea-rooms-glasgow.html>
- Doczy, G. (1994). "The Power of limits".
- Dodson. A. & Hilton D. (2005). Las familias reales del antiguo Egipto. Madrid: Ed. Oberon .
- Donald, N. (2005). El diseño emocional: por qué nos gustan o no los objetos cotidianos. España: Paidós Ibérica.
- Eco, U. (1999). Arte y belleza en la estética medieval. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U., & Michele, G. d. (2004). Historia de la belleza. Barcelona: Lumen.
- Ecured. (s.f.). www.ecured.cu. Obtenido de https://www.ecured.cu/Escuela_cirenaica
- Einstein, A. (2011). Mis ideas y opiniones . BARCELONA : ANTONI BOSCH.
- el tiempo.com. (s.f.). Obtenido de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6040867>
- Elam, K. (2014). La geometría del diseño. Barcelona: Ed Gustavo Gil.
- Elam, K. (2014). La geometría del diseño. Barcelona : Ed. Gustavo Gil.
- Español Latino. (1950). D.I.L.E. Barcelona: Publicaciones y ediciones S.A.
- Gómez, H. P. (2009). Breve historia del mueble. Barcelona: Ediciones del Cerbal.
- González, C. E. (2010). Superficies de Contacto. Medellín: Mesa editores.
- Greenough, H. (1947). Form and Function: Remarks on Art, editado por Harold A. Small. Berkeley: Univ. of California Press.
- GUATTARI, F. (1996). Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm. Buenos Aires: Manantial.
- Januszczyk, W. (Dirección). (2012). Documental "El mundo de la escultura" [Película].
- Jean, B. (1968). El sistema de los Objetos. Paris : Edición Gallimard.
- Johnston, H. W. (2010). La vida en la antigua Roma. Editorial Alianza .
- Julius, P. M. (1996). Las dimensiones humanas en los espacios interiores. Barcelona: Ediciones G. Gili, S.A. de C.V.

Köln, K. (1999). El Arte del Renacimiento. Italia.

Labarge, M. W. (2003). La mujer en la Edad Media. Editorial Nerea 4ta edición.

lalitrastogi.com. (s.f.). Obtenido de http://www.lalitrastogi.com/lalit-rastogi-about.html#.W2PI_tVKjIU

Lampkin, F. (s.f.). Historia-arte.com. Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/die-puppe-la-muneca-de-bellmer>

Lólez Ferrado, M. (2006). La obsesión de Salvador Dalí por la ciencia. Rio de Janeiro: História, Ciências, Saúde – Manguinhos.

Marquardt, S. (Dirección). (2009). Documental "Le nombre d'Or, la beauté mesurée" [Película].

Merleau-Ponty, M. (1975). La Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península.

Mesa, C. (2010). Superficies de contacto. Adentro en el espacio. Medellín: Mesa Editores.

Michel, O. (1959.). Teoría del cuerpo enamorado. Francia: Editorial Pre-Textos. 2002 .

Ochsner, R. (s.f.). BODYSCAPE. Obtenido de <http://ryanochsnerphotography.com/#!/BODYSCAPE>

Ovidio. (1998). Máquinas de amar Secretos del cuerpo artificial. Madrid: Valdemar.

Pardo, J. L. (1996). La Intimidad. Valencia: Editorial Pre-textos.

Paz, H. M. (2007). La persuasión en la prensa femenina – Análisis de las modalidades de la enunciación. España: Editorial Visión Libros.

Pernoud, R. (1991). La mujer en el tiempo de las cruzadas. Edit. Rialp.

PIJAMASURF. (08 de 07 de 2016). <http://pijamasurf.com>. Obtenido de <http://pijamasurf.com/2016/08/el-fascinante-significado-del-hombre-de-vitruvio-de-leonardo-da-vinci/>

Punset, E. (2011). La Proporción Áurea. . Documental Redes.

Raich, R. (2001). Imagen corporal. Conocer y valorar el propio cuerpo. Madrid: Ediciones Pirámide.

Revista Cromos . (2012). El pantalón de la liberación femenina. Revista Cromos.

Revista semana. (10 de 2017). "LA ECUACION MATEMATICA DE LA BELLEZA" . Obtenido de semana.com: <http://www.semana.com/vida-moderna/articulo/la-ecuacion-matematica-de-la-belleza/8117-3>

Revista-mm.com. (s.f.). Obtenido de <https://revista-mm.com/blog/muebles/muebles-eroticos-entre-lo-artistico-lo-original-y-lo-funcional/>

Rilke, R. M. (1907). Cartas a Rodin. Editorial Nortedur .

Rueda, A. (1998). "Pigmalión y Galatea": Refracciones modernas de un mito. Espiral Hispanoamericana. Madrid: Editorial Fundamentos.

Rybczynski, W. (1992). La casa, "Historia de una idea". Barcelona: Editorial Nerea.

Sánchez, S. A. (1991). Cassoni italianos.

Scott, J. (1993). La mujer trabajadora en el siglo XIX. Historia de las mujeres. Obtenido de <http://www.fhuc.unl.edu.ar>:
http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimpistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf

SENA Centro de Biotecnología Industrial. (04 de 2010).
 cbisenapalmira.blogspot.com. Obtenido de
<http://cbisenapalmira.blogspot.com/2010/04/por-un-lugar-privilegiado-en-formula.html>

Serrano, H, S. C. (2016). El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura, desde el género . Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte.

Serrano-Barquín, C. &-D. (2013). El erotismo como consumo cultural que evidencia violencia simbólica. Revista Ra Ximhai. Paz, Interculturalidad y Democracia., 109.

Serres, M. (s.f.). Capitulo 4 Vértigo - Cuerpo inserto como aprendizaje entre la naturaleza y los objetos técnicos. . En Variaciones sobre el cuerpo.

Sigüenza, P. C. (2014). La moda femenina a finales de la edad media, Espejo de sensibilidad. España: Editorial Berceo.

SMITH, L. (2009). Breve Historia del Mueble. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Talbot, A. M. (1994). La Mujer; La mujer en bizancio medieval. Ed. Madrid.

Tusquets, Ó. (2007). Contra la desnudez. Madrid: Anagrama.

Valencia, M. S. (2009). "Morfogénesis del objeto de uso" . Bogotá: Diseño LA.

Whiddon, R. (s.f.). foyergallery.com. Obtenido de
<https://foyergallery.com/portfolio/roy-whiddon>

Xavier, D. (2008). "El artista en el laboratorio" Pinceladas sobre arte y ciencia. Valencia: Universidad de Valencia.

